NICOLAE BALOTĂ

ARTE POETICE ALE SECOLULUI XX

Ipostaze româneşti şi străine

UNIVERSITY LIBRARY

ARGUMENT

Reflecția teoretică asupra poeziei nu a apărut în secolul nostru. *Poetica* lui Aristotel, ca să nu amintim decît acest venerabil opuscul la care aproape întreaga istorie a artelor poetice s-a raportat ca la un plan obligatoriu de referință, propunea o teorie generală și sistematică a poeziei sub speciile ei privilegiate în Elada antică. Autonomia de care se bucură speculația aristotelică asupra poeticului (fireşte în cadrele unui sistem filosofic) va fi redobîndită de poeticile moderne, după secole de înfeudare la alte discipline. Revoluția poetică a ultimului secol nu este doar o transformare profundă a tiparelor, a instrumentelor sau a statutului poeziei, ci o reformă a modelelor ei, deci a concepțiilor despre poezie.

Poeții, înainte de toate, au fost cei care au asumat riscurile unei transformări structurale a poeziei. Aceasta nu numai prin propria lor creație poetică, ci și prin meditația lor asupra poeziei. Criticii și mai puțin esteticienii i-au urmat. Condiția baudelaire-iană a poetului-critic (prefigurată de conștiințele lucide și de naturile speculative ale unor Novalis sau Poe) a fost adoptată de o serie dintre liricii noștri din acest secol.

Ne propunem, în această carte, să analizăm doctrina despre poezie a poeților și criticilor români din secolul nostru. Ce înțelegem prin această „doctrină" ? Și despre ce poeți și critici este vorba ?

Într-unul din savuros-savantele excursuri la *Literatura europeană și Evul mediu latin*, Ernst Robert Curtius proiectează o „istorie a teoriei despre poezie" *(Geschichte der Dichtungstheorie)*. Prin această expresie el desemna concepția despre esența și funcția poetului și a poeziei, deosebind *teoria despre poezie* de *poetică*, aceasta din urmă dedicată

cercetării tehnicii poetice. Curtius știa prea bine că, *de facto*, teoria poeziei și poetica se suprapun adeseori, dar considera că o asemenea distincție a conceptelor va fertiliza cunoașterea. Or, analiza concepțiilor, respectiv a doctrinelor despre poezie ale poeților și criticilor din acest secol nu ne îngăduie să facem o asemenea distincție terminologică pe care o socotim însă, metodologic, utilă îndeosebi atunci cînd privim epoci mai vechi ale istoriei artelor poetice și ale teoriilor despre poezie. Aceasta nu ne împiedică să distingem în cadrul unei doctrine asupra poeziei unele teze și idei referitoare la esența poeticului de altele relative la condiția poetului și a creației sau la raportul dintre poet și propria sa artă, ca și speculațiile asupra tehnicii poetice ori chiar practicile propuse. Arta poetică, în sensul clasic al cuvîntului, cuprindea o clasificare a speciilor poeziei, dar și a figurilor, vorbea despre tropi, despre meșteșugul poetic, dar și despre unele obligații morale ale poetului.

Despre toate acestea găsim formule, teorii sau simple impresii în scrierile poeților și criticilor sau esteticienilor noștri. Mai rar legislativă sau normativă, mai adesea descriptivă, „poetica" acestora se vrea exortativă, programatică, alteori simplu pragmatică, uneori, mai rar, sistematic-filosofică. Ea reprezintă de cele mai multe ori crezul poetic al scriitorilor, un fel de *apologia pro arte sua*.

Am considerat, apoi, că este necesară o succintă trecere în revistă istorică și analitică a unor poetici ale secolului, aparținînd fie reprezentanților unor curente de avangardă (expresionism, futurism, Dada, suprarealism), fie unor poeți sau esteticieni dintre cei a căror concepție a fost dezbătută în spațiul nostru literar (Benedetto Croce, Henri Bremond și teza Poeziei pure, Paul Valéry, Paul Claudel, T. S. Eliot).

Participăm — și nu numai ca spectatori — la geneza unei poetici noi ce se constituie într-o disciplină teoretică riguroasă. Condiția strict verbală a poeziei și a literaturii în genere, statuată de poetica nouă, limitează cu folos, dar nu fără anumite pericole, domeniul explorărilor acestei discipline. De aceea, credem că studiul analitic al reflecțiilor, mai puțin riguroase desigur, dar nu mai puțin fecund-sugestive ale scriitorilor acestui secol nu poate fi lipsit de interes.

P.S. Unele din textele publicate în acest volum (cele închinate lui Ion Pillat, Al. Philippide, Pius Servien, Vasile Pârvan, Liviu Rusu, Radu Stanca, Dada) au apărut — integrate în studii mai ample sau, dimpotrivă, sub o formă mai sumară — în volumele: *Euphorion*, *Labirint*, *Introducere la opera lui Al. Philippide* și *Lupta cu absurdul*).

PARTEA ÎNTÎI

POETICA ROMÂNEASCĂ POSTSIMBOLISTĂ

„Am preferat sfaturile poeților"
(Rainer Maria Rilke)

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

I

POEȚI

TUDOR ARGHEZI

Fervorile lui Tudor Arghezi sînt matricea unor resentimente la fel de arzătoare ca și sentimentele ce le-au generat. Admirator al lui Baudelaire, el l-ar fi repudiat pe maestrul care pretindea poetului o conștiință critică. Aceasta nu pentru că lui însuși i-ar fi lipsit o asemenea conștiință, nici pentru că — meșteșugar neistovit în truda sa — ar fi socotit că inteligența iscoditoare și critică n-ar avea ce să caute în migala poetului. Dar, făptură spirituală eminamente proteică, rigorile univoce, legile rațiunii critice lipsite de echivoc — fie că-i erau impuse din afară, fie că și le impunea sieși — îi repugnau. Ceea ce e mai important — în ce privește raportul lui Arghezi cu Baudelaire — este că, față de latentul cartezianism al poetului francez și al descendenței sale care a impus liricii moderne programul unei arte poetice intelectualiste — cu toată răzvrătirea unora din urmași împotriva rațiunii —, poetul român opune reacția unui organicism sui-generis. Se poate vorbi despre o poetică a lui Tudor Arghezi, și aceasta nu numai sub forma unor direcții și perspective și poziții virtuale, manifeste în poezia sa, ci sub forma discursivă a unor reacții obiectivate în prozele din publicistica sa. Și, totuși, în toate acele texte pe care le putem aduna sub eticheta „Ars poetica“ [1] descoperim mai puțin conceptualizarea unor experiențe, sau epura

[1] Ele au fost adunate într-un mic volum antologic, selectate cu grijă și inteligent prefațate de Ilie Guțan (Tudor Arghezi, *Ars poetica*, Editura Dacia, col. „Restituiri“, 1974).

B.C.U. „M. Eminescu“ Iași
L I T E R A

unui program poetic, cît o altă specie a poematizării decît aceea din versurile sale. În loc ca ideile criticului (fie şi virtuale) să se impună poetului, viziunea acestuia din urmă marchează încercările de manifestare ale spiritului critic. Pe Arghezi nu-l ispitesc, ca şi pe Blaga, explicaţiile filosofice, nici speculaţiile năzuind spre unirea unor tărîmuri intelectual-spirituale diverse, ca şi pe Barbu, nici nu-l atrag spaţiile îndepărtate ale liricii precum pe veşnic curiosul explorator al poeticului, Ion Pillat. Cît despre o răsturnare din temelii a edificiului poeziei, în spiritul vreunei avangarde, nu întîlnim în scrierile lui Tudor Arghezi nici un gest de adeziune. Şi, totuşi, însăşi poezia argheziană ne oferă elemente ale unei poetici pe care o putem desena sub tripla ipostază a transfigurării, revelării şi întrupării. Tot versurile (mai curînd decît reflecţiile) ne prezintă, ca în filigran, lineamentele unei poetici a fecundităţii şi, firește, (căci toate valorile îşi au contra-valorile lor în acest univers poetic), a sterilităţii. În sfîrşit, publicistica poetului *Cuvintelor potrivite* abundă în notaţii diverse din care se poate extrage, prin cristalizare, concentratul unei ideaţii poetice. Dar nu trebuie să uităm, schiţînd profilurile acestei poetici, că Arghezi poetul nu s-ar fi identificat, pînă în cele din urmă, cu nici unul din aceste profiluri. Proteu nu se lasă surprins într-o unică înfăţişare.

Să nu înţelegem prin proteismul poetului o metamorfoză continuă a sa. Urmărite în timp, expresiile din care deducem poetica lui Tudor Arghezi nu ne surprind printr-o evoluţie spectaculoasă. Dimpotrivă. Parcă dintru început anumite dominante sînt prezente, şi ele ne vor petrece pînă la epuizarea în timp a creaţiei poetului. Astfel, un articol fundamental pentru interpretarea artei poetice argheziene se întîmplă să fie cel intitulat *Vers şi poezie*, publicat în *Linia dreaptă* din 1904, deci la începuturile carierei sale literare. De aceea, îndeosebi pentru relevarea acelor motive esenţiale ale acestei poetici — precum transfigurarea, revelarea, fecunditatea etc. —, nu e nevoie de urmărirea unei filiere în timp a ideilor.

Printre textele-martor, poezia *Testament*, aşezată cu intenţie în capul volumului de început, *Cuvinte potrivite*, este cea mai semnificativă. Fără să constituie un manifest (ceea ce ar fi implicat o conceptualizare şi totodată o fixare, pe care

organicismul, dar şi proteismul poetului le făceau deopotrivă imposibile, *Testament* mărturiseşte despre obsesiile poeticii latente argheziene.

Nu este manifestarea unui simplu ataşament la tradiţie, a unui tradiţionalism programatic în versurile cu care începe această poezie. Nu e perseverarea într-o tradiţie, ci repetarea unui efort originar şi transfigurarea a ceea ce este identic, în imaginea străbunilor suind pe brînci „prin rîpi şi gropi adînci", pînă la ivirea versurilor. Efortul, suferinţa perpetuîndu-se se transfigurează. Asemenea unei asceze în timp, a unui exerciţiu îndelung, acel suiş pregăteşte o transcendere. Poezia — în viziunea arghezian㠗 presupune deci „Sudoarea muncii sutelor de ani". Robia a dat rod ; osemintele au germinat. Întunericul anistoric al unor permanenţe rurale, din umilinţa şi umilirea perpetuă a acelor *obscurorum virorum* se *răzbună* prin rodul ieşit la lumină. E o repetiţie de ordin mitic în asceza şi mortificarea milenară a anonimilor umili, ca şi în asceza poetului muncilor verbului. Transfigurarea apare cel mai clar sub aspectul metamorfozei cuvîntului. „Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite / Eu am ivit cuvinte potrivite...". Recunoaştem şi aici o continuitate, o rămînere chiar, nicidecum o voinţă de ruptură. Departe de a se lepăda de verbul umil, poetul se identifică cu vorbitorul naiv. Parturiţia obscură, greoaie, a cuvîntului comun, popular (ascetic urcuş la lumină şi aici) se continuă cu geneza nu mai puţin ascetică a versului („Şi, frămîntate mii de săptămîni, / Le-am prefăcut în visuri şi-n icoane"). Poetul refuză atît dizolvarea continuităţii (soluţiile modernist-avangardiste), cît şi sacralizarea lor (soluţiile tradiţionaliste). Cuvîntul e acelaşi şi, totuşi, între „îndemnurile pentru vite" şi „cuvintele potrivite" ale poetului a intervenit o mutaţie esenţială, de tipul rodirii germenilor anteriori.

Pentru Arghezi, deci, transfigurarea estetică e o continuare şi o împlinire. Dar, pe lîngă acest proces şi conjugat cu el, remarcăm altul, esenţial în această poetică : revelarea. Prin transparenţa mizeriei umane, a reziduurilor suferinţei acumulate, ca şi a răului multiplicat, apare, se revelează un har. Prin transfigurarea sensibilului se revelează spiritualul. Între cuvintele „tribului" (ca să folosim termenul lui Mallarmé) şi cele ale poetului, ruptura nu s-a consumat, deşi s-a

săvîrşit o transfigurare. Dar aceasta nu numai datorită faptului că verbul poetic apare printr-o alcătuire conştientă o „potrivire". Nici criteriul formal al unei *dispositio* a cuvîntului (cum spuneau vechii poeticieni şi retoricieni) nu explică saltul din cotidian în poetic. Pentru ca să dea rod, cuvîntul originar a trebuit să primească o transparenţă totală şi să se „schimbe la faţă". Devenind transparent, s-a putut transfigura prin graţia poetică ce a coborît în el. Devenind transparent, a putut revela graţia care a coborît în el. Poetul este cel ce ia verbul (ca verb), îi conferă o totală transparenţă şi îl aduce în stare să reveleze graţia poetică. După transfigurare, cuvîntul rămîne funciar acelaşi, fiind, în acelaşi timp cu totul altul.

Transfigurarea nu se petrece doar în ordinea suferinţei, ci şi a răului (pascalian, avînd o sursă comună în mizeria condiţiei umane). Spre deosebire de cele mai multe doctrine asupra condiţiei poetului şi a poeziei, din ultimul secol, viziunea arghezian ă respinge o demonie a poeticului. Întreaga filieră ideatică — a maledicţiunii romantice, a demoniei poeşti sau baudelaire-iene, a „poeţilor damnaţi", a „crepusculariIor" sau „decadenţilor", ca şi revolta avangardistă în care demonia ajunge la confiniile nihilismului — găseşte în Arghezi un adversar nedeclarat, dar cu atît mai tenace. A fi mai tare decît demonul, a converti răul, a transfigura oroarea constituie un alt aspect esenţial al acestei poetici, cu urmări pe planul viziunii, al motivelor imaginarului şi al tratării cuvîntului. „Din bube, mucigaiuri şi noroi / Iscat-am frumuseţi şi preţuri noi". Exegeza acestor versuri ar putea invoca o tendinţă a esteticii „decadent"-„crepusculare" spre estetizarea urîtului, spre valorificarea macabrului, a oribilului etc. A căuta răului o justificare, chiar o exaltare estetică nu este însă obiectivul lui Arghezi. Transfigurarea poetică a „mucigaiurilor", „bubelor" şi „noroiului" nu idilizează răul, urîtul, nu transformă infernul în paradis. Ea este altceva, apoi, decît o *alchimie a verbului,* o distilare prin care datul verbal e distanţat de rosturile sale pragmatice şi purificat. Ca şi durerea „de vecii întregi", toate acele imagini ale entropiei cosmice şi umane devin, metaforic, un sol prielnic *rodului.*

Aproape întreg efortul speculativ al poetului, în acest domeniu, se concentrează în jurul întrebării (mai curînd me-

tafizice decît estetice) : ce e Poezia ? La această întrebare, Arghezi se va strădui să răspundă, mai rar cu aplicație, mai des prin expresii jaculatorii, de la începuturile și pînă la încheierea drumului său prin literatură. Amintim doar cîteva texte în care poetul își pune această întrebare, în 1904, 1928, 1933 și, în sfîrșit, 1966. Consecvență iscoditoare a unui duh neliniștit, ce nu consideră niciodată lucrurile încheiate, bine știute. De altfel, acest om al „vocației începutului absolut" [2] reia interogația esențială de la capăt pentru că, mai mult decît răspunsurile, întrebările îi erau necesare.

Tot el recunoaște însă că a căuta un lucru inefabil și subtil precum e natura poeziei înseamnă o „brutalizare". Pentru a evita o asemenea violentare a diafanului prin uneltele greoaie ale conceptului, și pentru că răspunsul îl interesa în fond prea puțin, e gata să declare : „Ce este arta ? Ce e poezia ? Artă și poezie : atît" [3]. Dar o asemenea rezolvare, prea simplă, implică și ea o brutalitate. Spiritul negativist al poetului, sau mai exact o anumită tendință de a lua lucrurile *în răspăr*, tipică lui Arghezi, îl îndeamnă să caute sensul poeziei în seria interminabilă a lucrurilor lipsite de poezie, dacă există asemenea lucruri, căci „în afară de literatură totul e poezie" [4]. Afirmație simptomatică a artistului care nutrește pentru artă afecte ambivalente. Arta e odios-iubită de Arghezi. Dintr-o asemenea pornire negatoare a celui mai intim cult, dărîmătorul zeilor adorați vrea să desprindă poezia din spațiul firesc ei al literaturii, și să o atribuie vieții. „Poezia e însăși viața" [5] ; ea poate fi găsită peste tot. Poezia este un fel de eter subtil care pătrunde pretutindeni și în toate, o esență a tuturor existentelor și a existențelor umane, chiar și a celor mai penibile. Nu numai gratuitul mai mult sau mai puțin aparent, nu numai stările patetice, ci cele triviale, cotidiene, banale conțin poezia. Ea e „în atelier, în uzină, în chinul omului de a realiza,

---

[2] Formula, exprimînd un adevăr profund, îi aparține lui Al. George (cf. *Marele Alpha* și textul *Marele prost* din *Semne și repere*, Cartea românească, București, 1971).

[3] Tudor Arghezi, *Poezia*, *Progresul social*, an. II, nr. 7, 20 iulie 1933.

[4] *Id. ibid.*

[5] *Id. ibid.*

în muncile, în invenţiile lui...". O asemenea ontologizare a poeziei, o viziune a ei întrupată în stările naturale, urmăreşte o de-psihologizare a ei. Poezia nu e doar *emoţia poeziei*, ci este *fiinţă* şi *existenţă*. Tocmai pentru că, în viziunea organicistă a poetului, poezia este investită cu atributele existenţei, ea i se pare — în ipostaza discursului poetic — realizată mai degrabă în lirica populară (mai organic legată de cele ale firii şi fiinţei) decît în cea cultă. *Naivitatea* esenţială a poeziei („Poezia are în sîmburele ei o divină naivitate...") se recunoaşte în făpturile inocente pe care le in-formează. Din asemenea determinări ale poeziei era firesc ca Arghezi să extragă o învăţătură pe care o închipuie ca pe un crez naturist, pseudo-religios. El cunoştea (cum vom vedea) teza abatelui Bremond, dar nu o adoptă. De aceea, în articolul *Poezia*, din 1933, răspunsul la întrebarea „Ce e poezia?" îl dă într-o declaraţie doar aparent teistă, de fapt exprimînd un panteism naturist şi funciar estetic. Într-adevăr, poezia e pentru el: „O stare religioasă a sufletului nostru; sentimentul care indiferent de credinţă şi indiferent dacă crezi sau nu crezi şi pe deasupra dogmelor şi marginirilor şi variaţiilor de credinţă, afirmă blînd şi primeşte dulce prezenţa lui Dumnezeu în frumuseţile suave ale existenţei. Natura, lumea, omul, viaţa sînt nişte poeme care comunică între ele, fără sfîrşit, împrumutîndu-şi taina din lumină şi melancoliile obscure. Între Poezie şi Dumnezeu este o legătură ca între formă şi culoare." [6] Cu alte cuvinte, sînt entităţi congenere, ceea ce nu presupune nici divinizarea poeziei, nici investirea ei cu atribute religioase particulare. Mai explicit este poetul, pe linia panteismului estetizant, în afirmaţia pe care o face în acelaşi articol, cu privire la esenţa poeticului: „Poezia are în sîmburele ei o divină naivitate, care se întîlneşte în floare, în pasăre, în bucurie, în entuziasm" [7]. Aşadar, legătura cu divinul este de ordinul unei divine inocenţe, a unei purităţi originare, naturale. Un rousseauism tardiv, s-ar putea spune, sau o concepţie, preromantică din sfera ideatică reprezentată de Bernardin de Saint-Pierre a prezidat la formularea unei atari expresii cu privire la poezie. Găsim însă o legătură

[6] *Id. ibid.*
[7] *Id. ibid.*

directă între viziunea asupra poeticului ca rod și atribuirea unei naivități esențiale acestui fruct. Să nu uităm că, în textul din 1933, poezia se identifica cu viața, și ceea ce urmărea Arghezi era probarea unei *organicități* a poeticului. Spre deosebire de rousseauismul adversar al științelor și artelor, poetul nostru nu le repudiază atunci cînd socotește că ele „întăresc, rafinîndu-l, sentimentul poeziei". Poezia e „pretutindeni" — va spune el printr-o extensiune fără limite a spațiului liricii și mereu în spiritul unui panteism poetic. Căci, asemenea unei divinități ce se bucură de darul ubicuității, poezia se află peste tot și în toate, ca un fel de suflet străvechi și pur al tuturor existentelor.

Folosindu-se în determinarea poeticului nu de definiții pedant-conceptuale, ci de metafore și alte figuri, Arghezi preferă să le extragă pe acestea din registrul imaginilor firii. Fructe sau roade, sau „fluturi". Alteori mai apare un „grăunte de ceață", o „licărire". Și nu o dată, revine ideea inocenței în raportarea poeziei la copilărie. Am putea spune că o obsesie a vîrstei infantile care-l petrece pe poet în toată creația sa lirică este, pentru el, un fel de a ține deschisă legătura cu sursa originară a poeticului. „Poezia e copilul care rămîne în sufletul adolescentului, al omului matur și al bătrînilor, peste durere, dezamăgire și suferință." [8]

În ultimele zile ale vieții sale, Arghezi revine asupra aceleiași întrebări — ce e poezia? — și, deși, ca întotdeauna, aduce în răspunsul său o fărîmă de noutate, perseverența în unele constante ale viziunii este și de astă dată evidentă. Poetul contestă și acum reducerea poeziei la un simplu fapt literar și preferă să vadă poezia germinînd în solul mai larg al vieții cotidiene. Ideea esențială este aceea a unei generații spontanee a poeticului. Poezia populară e o dovadă. „Dacă ne aruncăm ochii în folclor, vedem ivindu-se poezia de la sine. Plugarul are poezia în viața trăită cît și imaginară." [9] Scrisul este mai degrabă o piedică decît un adjuvant al poeziei. Pentru Arghezi, poetul adevărat e neștiutorul de carte. Litera și cartea sînt faze tîrzii într-o evoluție nu întotdeauna fericită. Viața întru poezie e indiferentă la hîrtie și tipar. Ca și o temă cu variațiuni, ideea identității profunde a po-

[8] *Id. ibid.*
[9] Tudor Arghezi, *Ce e poezia?*, *Argeș*, nr. 6, noiembrie 1966.

eziei cu viaţa imediată revine pentru a surprinde ipostazele poeticului într-o *emanaţie* a lucrurilor şi făpturilor, ca şi în *proiecţiile existenţei* — în dorinţă, aşteptare, speranţă. Poetul precizează — nu fără o încîntătoare stîngăcie în mînuirea conceptelor abstracte, unită cu o rafinată abilitate în indicarea unor echivalenţe concrete — că poezia „nu e ceva brut, ca o pădure sau o cîmpie, dar ceva care emană din ele ca şi din munca zilei de azi, de ieri şi de totdeauna şi din tot sufletul nostru". Desigur, ea e o necesitate a sufletului, e însuşi sufletul, sau măcar „umbra vieţii trăite" [10].

Pentru o delimitare mai literară a poeticului, trebuie să recurgem la textele în care Arghezi compară poezia cu proza. Încă în textul *Vers şi poezie*, din 1904, el arunca anatema asupra povestirii în versuri. Naraţiunea îi stă poeziei „ponciş". Cel care mai tîrziu, în *Flori de mucigai* şi în alte cicluri, va dovedi o supremă artă în manevrarea epică a liricului, este încă un adversar înverşunat al oricărei hibridizări a poeticului cu altoiul prozaic. De fapt, în textul amintit, proza (romanul, nuvela) este denunţată dispreţuitor drept „vers conrupt". În acelaşi articol, se spune că ceea ce poate versul, niciodată nu va putea proza, şi că unele specii care utilizează într-o măsură sau alta anecdoticul sînt de excomunicat din sfera poeticului. Epigrama „spurcă" poezia ; fabula e un gen părăsit după La Fontaine ; versul nu se potriveşte în nici un fel epicului, anecdotei. La fel tragedia şi orice „copie de pe natură" sînt „altceva" decît poezia. Desigur, proza îşi are şi ea virtuţile ei (cu toate că e un „vers conrupt" !). Ea e „mai umană decît poezia care, ca orice divinitate, iubeşte forma de gheaţă a laturilor corecte" [11]. Formulă interesantă, revelatoare pentru cultul arghezian al poeziei ca pasiune a *potrivirii* desăvîrşite. Un poet poate scrie mai multă proză decît versuri într-o viaţă (poetul din 1904 îşi prevedea destinul cînd făcea o asemenea constatare), dar aceasta numai pentru că fraza e mai „comodă" decît versul, nu pretinde ca şi acesta un meşteşug al cuvîntului, dar şi al tăcerii („degajare, rarefiere"). Arghezi îşi motivează preferinţa pentru vers dînd un argument care ţine

[10] *Id. ibid.*

[11] Tudor Arghezi, *Vers şi poezie*, *Linia dreaptă*, an. I, nr. 2 şi 3, 1—15 mai 1904.

de structura însăşi a poeziei ca rod concentrat. Poezia e superioară prozei pentru faptul că are o mai mare densitate, o mai mare putere de definire. O reacţie similară la dilatările prozei avea Paul Valéry, şi întrucîtva asemănătoare va manifesta André Breton. Poetului nostru poezia i se pare — prin natură — mai artistică. Un vers poate avea un conţinut artistic mai mare decît zece perioade ale unei proze pletorice. Apologia poeziei, în poetica lui Arghezi, se referă întotdeauna la laconismul (posibil) al poeziei, la capacitatea de a închide universul într-un spaţiu restrîns, lumea într-un bob, într-o fărîmă. „Poezia sintetizată-n versuri nu ştiu prin ce misterioasă amalgamare te îndrumă spre un fel de zenit pe care-l simţi adevărat." [12] Mult mai tîrziu, într-unul din articolele înaltei maturităţi, poetul va recunoaşte că, de multe ori, într-o pagină de prozator e mai multă poezie decît în cincizeci de poeme.[13] Dar pentru a face această constatare va trebui ca el însuşi să încerce dificila artă a prozei şi să observe că versul — înfrăţit îndeobşte cu poezia — nu-i garantează acesteia poeticitatea.

Reţinem, însă, caracteristica pe care Arghezi i-o conferă poeziei în opoziţie cu proza : concentrarea ei esenţială. Poezia, spune el o dată, e „literatură concentrată". Structurile poetice sînt cristaline, „de gheaţă" ; poetul le formulează în linii exacte. Toate aceste determinări se asociază definirii poeziei ca viaţă. Viziunea organicistă se conjugă cu una geometrică. Poezia nu rezidă doar în emanaţii şi proiecţii, ci în condensarea acestora în precipitate cristaline. S-ar părea uneori că doar prima merită — după Arghezi — numele de poezie ; a doua e versul.

„Versul e cristalizarea geometrică a Poeziei." Această definiţie, pe care o găsim în articolul *Vers şi poezie*, e simptomatică pentru rigoarea unită cu flexibilitate a prozodiei argheziene. Pentru baza teoretică a acestei prozodii, articolul amintit este textul capital. Înainte de a-l analiza, trebuie să remarcăm că exegeţii nu l-au interpretat întotdeauna în spiritul său. E adevărat că litera expresiilor este pe alocuri confuză şi că nu rare sînt formulările contradictorii. Dar nu găsim în *Vers şi poezie* o „profesiune de credinţă par-

---

[12] *Id. ibid.*
[13] Tudor Arghezi, *O vorbă*, *Caiet de poezie*, mai, 1946.

nasiană“ [14], nici una a „estetismului intransigent“ [15]. Într-un text sinuos, cu o argumentație polemică, răspunzînd afirmațiilor făcute de G. Panu, în *Epigonii* din Iași, dar urmărind, cu o logică pasională mai curînd decît cu acea rațională, firul propriilor sale adeziuni, Arghezi nu pledează pentru doctrina vreunei școli, a vreunui curent existent. Ceea ce e de remarcat în acest articol este stringența cu care tînărul poet, încă foarte ezitant în creația sa lirică, își formulează, dacă nu o artă poetică, cel puțin un proiect poetic adecvat unei creații de mare anvergură.

Proiectul se întemeiază pe o disociere fundamentală între *poezie* și *versificație*. Disjungere pe care o înțelegem prin prisma celor spuse cu privire la identificarea arghezian a poeziei cu viața. Pe cînd poezia este descoperită de autorul articolului „în individ“, versul îi apare „pe hîrtie“. Din nou remarcăm separarea poeziei de literatură, de artificiul verbal și mai ales al scriiturii. Înainte de a fi „măsurată cu unitatea vorbă“, poezia exista sub forma unui „zeu indecis“, sau ca o „vapoare“ ce se insinuează printre gînduri, afecte, ca o emanație ori o atmosferă învăluitoare. În nici un caz o asemenea vagă determinare a poeticului nu poate conveni unui „parnasianism“ prezumat. Ceea ce e mai important, însă, această definire prin indefinit se unește cu o severă preciziune în ce privește circumscrierea versului. Stările vagi, evanescente, „zeul indecis“, se cere surprins în forme bine măsurate.

Afirmația lui G. Panu care stîrnește vehementa împotrivire a lui Arghezi se referă la poezia ce nu are nevoie de un „calîp special, de cuvinte măsurate și rimate la capăt“. Autorul articolelor din *Epigonii* făcea, pe urmele lui J. M. Guyau, o pledoarie pentru eliberarea versului de rigorile prozodice. Versului modern i se prevede un sfîrșit apropiat (așa cum l-a avut și versul antic). Versul — după G. Panu [16] — e o formă factice ; rima e și ea un artificiu absurd ; emoția produsă de ritm e superficială. Rima îl face

[14] Vladimir Streinu, *Versificația modernă*, E.P.L., București, 1966, p. 225.

[15] Al. George, *Marele Alpha*, Cartea Românească, București, 1970, p. 60.

[16] Cf. G. G. Panu, *Apărătorii versului, Vers și poezie, Viitorul versului*, în *Ziua*, nr. 18, 22, 29, 1896.

pe poet nesincer căci îi impune anumite vocabule, îi dictează idei. În genere, versul, cu ritmul şi rima lui, cu figurile sale — metaforă, imagini etc. — este o „şcoală detestabilă a gîndirii". Procedeele mecanice tind să se substituie gîndirii şi simţirii. Versificaţia a pierdut, ca atare, terenul, iar proza invadează domeniile poeziei. Se aduc, în articolele lui G. Panu, argumente în apărarea versificaţiei. O adevărată palinodie răsună (tot sub înrîurirea lui J. M. Guyau). Contraargumentele lui Panu (versul nu e chiar atît de artificial, avîndu-şi originea în natura omului ; rima dă unitate versului ; emoţia sufletească produce în mod natural ritmul ; retragerea poeziei de pe diverse planuri e firească etc.) au un rost didactic. Se demonstrează astfel necesitatea separării conceptelor de *poezie* şi *versificaţie*, ca să nu se mai înţeleagă prin poezie doar forma ritmată, melodică, rimată, a versului. Poezia e eternă, versul e pieritor. Şi aici introduce G. Panu acea frază referitoare la lipsa necesităţii unui „calîp special", al versului, pentru ca poezia să fiinţeze.

Pare paradoxal ca acelaşi poet pentru care poezia are cea mai eterată, mai incertă dintre substanţe, să ia apărarea „poeziei corsetate". Dar în centrul poeticii argheziene se află un cult — singura credinţă fermă a poetului — un cult al cuvîntului. Vom reveni asupra apologiei verbului pe care o intonează în texte poematice, pline de fervoare, ca şi în altele mai „tehnice". În *Vers şi poezie*, cu o intuiţie remarcabilă, Arghezi observă *măsura* înscrisă chiar în cuvînt. Dovadă că versificarea nu e o pură convenţie exterioară ordinei verbale. Pe urmele lui Vico sau ale preromanticilor, el ar fi putut susţine teza limbajului-poezie. Mai modern, se mulţumeşte să remarce (cu exemple) că verbul însuşi este o măsură — fiind turnat adeseori în „calîpul special senzaţiei ce-l provoacă" [17]. Dar cazul onomatopeilor şi al altor formaţiuni similare este de excepţie. Cînd limbajul nu poate să reproducă direct senzaţia, se ajută cu versificaţia. „Senzaţia loveşte cuvîntul, iar el deschide versul." [18] Idee ingenioasă, chiar dacă mecanismul propus nu este întru totul corect.

---

[17] Tudor Arghezi, *Vers şi Poezie*.
[18] *Id. ibid.*

„Poezia corsetată", — ritmată, rimată, versificată — prinsă în „convenţional", cristalizată geometric, comprimată mai ales, stîrneşte, stoarce senzaţii, amintiri, emoţii. Corsetul are un rol de „impulsiune". Nu altfel cugeta Claudel ori Valéry, cu privire la obstacolele necesare în economia lăuntrică a poeziei. Fără să-şi facă iluzii, — atît în ce priveşte subtilitatea aburului poetic, cît şi în privinţa corsetului versificaţiei — Arghezi recunoaşte că o mare cantitate de versuri nu conţin poezie. Poezia e insesizabilă prin mijloace şi instrumente brutale. Ea pluteşte (ca în reveria proustiană) spre trecut, spre necunoscut, fiind însă stimulată de ceva real şi cunoscut. „O ai şi în tine şi-n afară de tine, ca dragostea ; un moment, o perspectivă de idee sau de natură, te pune în comunicare cu tot ce ai simţit într-unul asemuitor." Poezia ca artă a evocării, ca surprindere a evanescenţelor, ea însăşi emanaţie a lucrurilor şi supremă evanescenţă, artă a exprimării unor stări lirice fără intermediul ideii. Nu aparţin toate aceste caracteristici unei poetici simboliste ? Întîlnim chiar cuvîntul-cheie în acest text : „Năzuinţele, prieteniile, opinii părăsite sau recente, cunoştinţele — decid boaba de rouă să lăcrimeze, şi ea în chipu-i simbolic e poezia." [19] Dar nici asemenea indicii, după cum nici apărarea simboliştilor de unele atacuri triviale nu înseamnă o adeziune la simbolism. Arghezi ironizează (nu fără aluzii chiar la maestrul său Macedonski) copiile bucureştene ale esteticii pariziene. Concepţia „simbolică" i se pare veche cît gîndirea umană.

În schimb ceea ce s-a considerat a fi dovada unui parnasianism formal, declaraţiile privind capacitatea particulară a versului de „definire scurtă", „liniile exacte", „limba matematică a versului", „cristalizarea geometrică" reprezintă năzuinţa spre ordinea formală desăvîrşită a unui meşteşugar. Auzim, în *Vers şi poezie*, îndeosebi apologia meşteşugului, a uceniciei serioase, răbdătoare. Legislaţia, corsetul provoacă virtuţile meseriaşului asemenea legilor severe ale materiei.

Sînt nenumărate, în articolele lui Arghezi, îndemnurile la laboriozitate în munca poetică. Un complex de virtuţi etice susţin talentul artistic şi-l ajută să se realizeze. „Meşteşugarul artei" este imaginea exemplară a poetului. Nu

[19] *Id. ibid.*

acrobatul vulgar, saltimbancul supus doctrinelor învăţate pe dinafară, ci cel care e în stare de cea mai dificilă încercare a poetului — aceea de a îngheţa o „idee inalterabilă" într-o „formă aproape invariabilă" — este vrednic de acest nume. Verbul va rămîne veşnic, pentru un asemenea poet, „o înaltă ţinută literară".

Găsim, într-adevăr, în aceste fraze ale articolului din 1904, o profesiune de credinţă, deşi nu o declaraţie de fidelitate la vreun curent ori şcoală poetică. Dacă am căuta punctul nodal al relaţiei dintre vers şi poezie, l-am găsi, din nou, într-o imagine, aceea a legăturii dintre fier şi foc. Or, comparaţia aceasta pe care o face Arghezi poate fi asociată cu o altă comparaţie poetică din *Testament*. „Slova de foc şi slova făurită / Împărechiate-n carte se mărită, / Ca fierul cald îmbrăţişat în cleşte." Înţelegem, din această apropiere a textului poetic şi a articolului programatic, cu toată încărcătura lor deloc ideatică, mai degrabă mitic-simbolică, în ce sens nexul esenţial al poeticii argheziene este cel dintre har şi meşteşug, dintre poezie şi vers, dintre „slova de foc" a inspiraţiei, a spiritului care coboară (asemenea limbilor de foc), care incinerează umanul, îl divinizează mitic, îl ek-staziază, şi, pe de altă parte, „slova făurită", a cuvîntului preauman, exerciţiul îndelungat, efortul susţinut, meşteşugul verbului de toate zilele. Întreaga poetică a lui Tudor Arghezi este dominată de această dualitate a poeticului. Categoriile care alcătuiesc constante ale acestei arte poetice sînt magnetizate, am putea spune, de aceşti doi poli. Am putea să-i interpretăm — după unele declaraţii — şi ca un cuplu al artei sau poeziei sacre, şi al artei, respectiv poeziei profane. Am văzut că nu o dată poetul face aluzii la o unitate în arta poetică a sacrului (greu suportabil mîinii umane precum „fierul cald") şi a profanului (a „cleştelui" făurit de om care-l ţine). *Eul cu două ipostaze* al poetului care *primeşte* poezia ca un dar, şi o *face*, ca sub o condamnare la munci, iată dubla faţă a poeticului raportată la existenţa creatorului.

Nici o legătură (îndeosebi în *Vers şi poezie*) între viziunea argheziană şi tezele abatelui Henri Bremond asupra „poeziei pure" şi a analogiei între poezie şi rugăciune. În varianta ultimă a textului amintit, revizuită de Arghezi, el a renunţat la epitetul „pură" pe care-l adăugase, în forma

originală a articolului său, cuvîntului „poezie", tocmai pentru a evita asocierea cu formula bremondiană. Articolul din *Linia dreaptă* a apărut în 1904, iar alocuțiunea despre *Poezia pură* a fost ținută în 1925. Sensul expresiei este, apoi, cu totul altul la cei doi. Pentru Arghezi, ea nu slujește decît în afirmarea legăturii indisolubile dintre vers și poezie. „Cîtă vreme vor exista forțe poetice, versul va fi menținut; dacă se vor pierde, înseamnă că poezia pură s-a pierdut..." A dezagrega versul înseamnă deci a dizolva poezia. Dacă înțelegem prin poezie „limba interioară a sensurilor și a cuvintelor" [20], un cîntec scris pe întuneric, va trebui să acordăm cuvîntului în materialitatea sa o valoare egală cu acele sensuri. De aici importanța meșteșugului în formarea cuvintelor.

Dar care este locul și rolul cuvîntului în poetica aceasta? Am întîlnit cuvîntul-măsură a lucrurilor. Idee pe care Vladimir Streinu o consideră, poate pe bună dreptate, reluată după teoria lui Mallarmé, a „remunerării limbii" prin versul considerat ca un „cuvînt nou" [21]. Cuvintele au, în perspectivă argheziană, o „supervaloare" a lor în poezie. Deși meritul literaturii autentic artistice se vădește în ambianța tăcerii, cuvîntul rămîne „miracolul suprem" al poeziei și, în genere, al existenței umane. Arghezi îi recunoaște valoarea estetică intrinsecă: verbul e un „material frumos și plastic". El prețuiește, desigur, cuvîntul dur, asemenea sculptorului care preferă marmora lutului. Limba i se pare — chiar și oarecum *in articulo mortis* — drept un mister. „Cheia lui nu o are nimeni." [22] Un mister incitant și pentru manevrarea (dacă nu și pentru dezlegarea) căruia o existență nu i se pare deajuns. Poetul este și trebuie să fie mai presus de orice un artist, sau un tehnician al cuvîntului. Meșteșugul poetului îi este sugerat de acela al olăritului. „Ne place scrisul pentru că ne place și olăria..." Considerăm o asemenea mărturisire o profesiune de credință mai valoroasă decît oricare alta.

Unul dintre acele texte în care Arghezi-publicistul se ridică la una din înaltele trepte atinse de Arghezi-poetul

---

[20] Tudor Arghezi, *Literatură în spectacol*, *Lumea*, an. I, nr. 5, 30 noiembrie 1924.

[21] Vladimir Streinu, *op. cit.*, p. 226.

[22] Cf. textul *Scris și nescris*, *Argeș*, nr. 1, ianuarie 1967.

este *Scrisoare cu tibişirul*. Un elogiu al cuvîntului, văzut din acelaşi neam cu apele, vegetalele şi minereul (deci şi cu poezia care e „pretutindeni"). El e miraculos nu numai pentru că obîrşia i se pierde în tenebre, ci pentru că „permite evocarea şi punerea în funcţiune a tuturor puterilor închipuite şi sacre" [23]. Firește, Arghezi recurge aici la ideea unei magii a verbului, trimiţînd, prin analogie, la vechile magii ce se realizau prin cuvînt. Verbul este, pentru el, putere. A numi e un act, înseamnă a face. Scriitorul construieşte cuvinte, „catapitesme de cuvinte, de turle şi de sarcofagii de cuvinte".

Cu totul altul, mult mai puţin grav, este tonul, într-un alt text-laudă a cuvîntului, în *Ars Poetica. Scrisori unei fetiţe*. Însăşi ironia conţinută în titlu indică umoarea dominantă a acestei poetici *in nuce*. Experienţa personală este din nou invocată. Dar „meşteşugul blestemat şi fericit al cuvintelor" — din *Scrisoare cu tibişirul* — apare aici drept un joc şi încă „ridicol". A reînnoi cuvintele, a le căuta pe cele „săritoare", a face resorturi pentru cuvinte, a răscoli cuvinte cu „cuvintele potrivite", iată jocul pe care l-a jucat cu convingere şi gravitate poetul. Desigur, aici nu ne interesează această confesiune în raporturile sale cu creaţia lirică a poetului, ci ca o concepţie a sa asupra cuvîntului-joc ca auxiliar al poeziei. De asemenea, intenţia mărturisită a lui Arghezi de a împrumuta cuvintelor însuşiri materiale (cuvinte mirositoare, pipăibile etc.), cu tot umorul subiacent, reprezintă un nisus al poetului, ca şi o intenţie posibilă (şi realizabilă) înscrisă în poetica sa. Scoţînd la iveală „însuşirile materiale" ale cuvintelor, poezia procedează la o agresiune împotriva senzaţiilor (dar şi a afectelor) somnolente. Spre deosebire de avangardiştii care demolau edificiul cuvintelor, Arghezi pretinde o poezie ca un cosmos verbal, bine orînduit dar, în acelaşi timp, ca o zidire verbală şi chiar ca o aventură în verb. Atunci cînd atacă poeţii contemporani o face — fie că sînt tradiţionalişti ori moderniști — în numele cuvîntului care e rănit în scrierile lor. Cuvîntul este întotdeauna piatra de încercare ; tratarea lui într-o operă poetică îi conferă acesteia preţul. Valoarea cuvîntului derivă din contactul

[23] Tudor Arghezi, *Scrisoare cu tibişirul*, *Lumea*, an. I, nr. 8, decembrie, 1924.

său cu viața. Rămînînd „nedezlipit de viață și pecetluit", cuvîntul participă, se nutrește din sursele existenței. Vigoarea vitală pe care poeții o extrag din pămînt ori din cer trece prin acest analogon al tuturor celor ce sînt : cuvîntul.

Deși este mai mult decît un simplu instrument, cuvîntul se cere tratat ca atare, iar poetul trebuie să-și *creeze* de fiecare dată instrumentul, deci cuvîntul său. Singura Ars poetica pe care o recunoaște explicit Arghezi este aceea care învață „meșteșugul imaginilor complexe" [24]. În legătură cu acest „meșteșug", reflecțiile poetului sînt numeroase, desenînd o cartă sumară a poetului-meșter. În sine, meșteșugul scriitorului nu este altceva decît un gen de expresie propriu. Pentru a-l obține se cere muncă, ucenicie serioasă, răbdare. Ca în vechile ateliere, meșteșugul se deprinde ascultîndu-i pe meșterii mai vîrstnici. Orice gen de activitate avînd o tehnică și o morală impune învățarea după modele exemplare. Scriitorul trebuie să-și găsească „mișcările semănătorului și îndoirea piezișe, la cel mai potrivit unghi a faurului, proprie lui, pentru a căpăta cel mai bun randament și convingeri" [25]. Desigur, arta nu este doar deprindere. Ea este, înainte de toate, o virtute înnăscută, o vigoare vitală ce provine din elementele firii, prin care artistul comunică cu universul din el și din afara lui. Fără să se contrazică, ci numai căutînd formula cea mai acută, deci excesivă, Arghezi declară, cînd că arta nu e meserie, cînd că este meșteșug. Nu e meserie în rădăcinile sale „înnăscute", în ireductibilitatea sa la vulgarele deprinderi ale amatorismului. Este meserie în deprinderea lentă a scrisului închegat și conform unei geometrii în spațiu. Arta nu e meserie, și „nu slujește în principiu decît sieși" — citim în *Vers și poezie* — și rolul ei nu este de a produce efecte convingătoare, cum susținea G. Panu, ceea ce nu înseamnă că e închisă în sine. În același text, poezia e asemănată cu rugăciunea, în sensul că e scrisă de unul pentru a deveni publică („e individuală, dar pentru acest motiv e generală").

---

[24] Tudor Arghezi, *Răscrucea, Adevărul*, an. 16, nr. 16.816, 19 martie, 1947.

[25] Tudor Arghezi, *Epistolă, Bilete de papagal*, nr. 224, 26 octombrie, 1928.

Deşi se fereşte să primească ori să dea reţete, deşi nimic nu stîrneşte umoarea sa acidă ca pretenţiile scriitorilor de a impune norme economice, sfaturile pe care le dă Arghezi, îndeosebi începătorilor, în *Bilete de papagal*, constituie un cod minuscul al eticii muncii poetice. A fugi de teroare şi autorăsfăţ, a uita toate cele învăţate, toate credinţele preconcepute, a se lepăda de sine chiar, şi a începe de oriunde lucrul (pentru că lumea însăşi începe de oriunde), într-o sinceritate totală faţă de sine, fără a-i beatifica pe scriitorii aleşi ca model, cu entuziasm dar nu cu adulare pentru operele valoroase, iată cîteva din sfaturile pe întuneric pe care le dă poetul ucenicilor întru poezie.

Meşteşug „inefabil" şi „mincinos", dar singur cu adevărat concret într-o existenţă bizar-incertă, arta poetului, misterul acestui *a scrie* l-a preocupat o viaţă întreagă pe Arghezi. A scrie poate să însemne a construi, a organiza, a zugrăvi, a povesti, dar nu se reduce la nici una din aceste semnificaţii ale sale. „A scri nu e nici măcar adevăr şi sinceritate. A scri e pur şi simplu a scri cu motivele particulare meşteşugului." [26] În crisparea pe care i-o dă obligaţia de a defini, poetul recurge adesea, exasperat, la formule tautologice, tipice unei reduceri a complexităţii la conceptul cel mai simplu, ca printr-o tăiere brutală a nodului gordian. Poezia e poezie, a scrie înseamnă a scrie. Mult mai *aplicat* meşteşugului său decît speculaţiei în jurul acestui meşteşug, el converteşte formula abstractă în sfat practic. Deşi nu respinge explicaţiile misterului printr-un mister şi mai adînc, (de pildă interpretarea scrisului ca un har), preferă totuşi să indice corelativele concret-obiective ale tainei (scrisul este, mai degrabă decît un har, o încordare încăpăţînată a voinţei).

Sînt prea puţine în textele lui Arghezi reflecţiile privind poezia modernă şi statutul ei. Poetul este un *homo per se*, şi ştim că adeziunile la şcoli şi dogme îi repugnă. În luptă cu spiritele dogmatice, el susţine o polivalenţă necesară a poeziei şi a stilului. Ripostînd o dată la declaraţiile lui Nicolae Iorga care osîndea poezia „nouă", el dă — parabolic — exemplul „Mamei Safta" care cultivă în grădina ei, cu egală plăcere, şi hrănindu-le din acelaşi gunoi, zece

---

[26] Tudor Arghezi, *Despre cîteva lucruri ştiute*, *Adevărul literar şi artistic* an. X, seria a II-a, nr. 583, 7 febr. 1932.

feluri de flori deosebite între ele. Dar „poezia nouă" este departe de a-şi atrage toate sufragiile sale. Nu e, de altfel, mai nimic — după el — în această poezie ce să nu fi fost profesat în „poezia veche". Noul a fost determinat de „învechirea clişeelor anterioare". Dar clişeele vechi sînt înlocuite prin altele noi, condamnate de la început la o învechire similară. Cînd constructiviştii din jurul revistei *Integral* îi consacră un număr omagial al publicaţiei lor, Arghezi le răspunde prin cîteva fraze, a căror amabilitate manifestă mai degrabă decît ascunde ironia faţă de avangarda fals-înnoitoare. Romantica nouă, „industrială" nu-l încîntă, de aceea o tratează cu apa tare a sarcasmului. În realism vede „inspiraţia", în roman un simplu gen de scris „lăbărţat". Nici esteticile, nici speciile „clasice" nu-l mai atrag. Toate i se par convenţionale, osificate, moarte. Ca şi sonetul, orice încercare de „versi-strofare" i se pare că reprezintă o „mucegăire" a artei poetice.

Meditaţia argheziană asupra poeticului devine cu adevărat dramatică atunci cînd se confruntă cu o problematică existenţială, cu sfera condiţiei poetului. Eternul debutant se consideră pe sine un fel de Sisif care ia de fiecare dată muntele pieptiş. Poezia este un dar şi o condamnare, totodată, pentru poet. De aici ambiguităţile sale, echivocurile situaţiei sale. „Scriu de treizeci de ani dar debutez în fiecare zi : ca prima dată, cînd am acoperit un ochi de hîrtie cu slove." [27] Declaraţia aceasta se repetă nu o dată în lunga carieră a poetului. Căci conştiinţa argheziană este o conştiinţă aurorală. Ea se vede pe sine începînd iarăşi şi iarăşi munca poetică. Creaţia este un început absolut, de lume şi de sine. Poetul trebuie să născocească, cu fiecare poezie, motive, cuvinte, instrumente, genul scrisului său, o lume întreagă. Analogia cu creaţia *ex nihilo* se impune, deşi nimic în activitatea omului nu constituie un început absolut, iar orgoliul creaţiei *din nimic* este un hybris condamnabil. Mereu îndoit, mereu temător dar şi îndrăzneţ, în acelaşi timp, poetul în viziunea lui Arghezi uneşte paradoxal aceste extreme : umilinţa absolută şi temeritatea totală. „Doctrina

[27] Tudor Arghezi, *Rugăciunea lui Coco, Bilete de papagal*, nr. 116, vineri, 22 iunie 1928.

artistului nu poate fi *în sine* decît totală umilinţă"[28], şi aceasta pentru că altul, din umbră, îi călăuzeşte mîna. O foame de a scrie îl mînă. O nesiguranţă îl face să şteargă necontenit cuvîntul scris şi să încerce altul. Este tulburătoare confesiunea privind canonul scrisului, în textul *Talentul meu*. Desigur, e vorba de o confesiune preaintimă (singura de altfel pe care şi-o permite poetul: mărturisirea slăbiciunilor sale). Dar ea se vrea, în acelaşi timp, un îndemn altor poeţi spre smerenie. Cele trei virtuţi teologale pe care, într-un articol scris în amurgul vieţii, le propunea ucenicilor întru scris sînt: modestia pînă la sacrificiu, exigenţa minuţioasă şi dragostea limbii moştenite"[29]. Etosul subiacent (necodificat în precepte) al condiţiei poetului este acela al efortului susţinut, dincolo de toate slăbiciunile firii, de orice restrişte a istoriei. Etos al muncii meşteşugăreşti, al virilităţii dîrze, al datoriei împlinite. Poetica argheziană îşi are temeiurile în această triplă virtute. Ea este — în ce priveşte esenţa poeziei şi a condiţiei poetului — o poetică a rodului.

O anume atitudine, de sorginte romantică, aceea a complacerii în propriile trăiri, îi este profund antipatică lui Arghezi. A te iubi pe tine însuţi, ce sursă de ispite moi! Sursă a unei poezii a langorilor, adevărată *antipoesis* pentru conştiinţa la pîndă a fostului monah. *„Le moi est haïssable"* — proclama cu severitate jansenistă Pascal. Şi jansenismul răsăritean al lui Arghezi, întrezărind corupţia firii în mărturia amorului propriu denunţă cu nu mai puţină asprime complezenţele odiosului eu. Principala slăbiciune a acestui eu este, pentru el, aceea a exbiţionismului. Or, poetul este înclinat prin vocaţie să caute voluptăţile exhibării de sine. Dintotdeauna, dar mai cu seamă din epoca romantică a descătuşărilor de multele rigori, nu numai estetice, el s-a complăcut în proiectarea sinelui, în solemnizarea propriei existenţe. Nimic mai odios pentru un om care, chiar dacă s-a desprins de anumite vechi rînduieli spirituale, persistă în intenţia mortificatoare a unei lepădări de sine. Una din cele mai comune ispite ale poetului este aceea de a se proiecta

---

[28] Tudor Arghezi, *Literatura în spectacol*, *Lumea*, an. I, nr. 5, 30 noiembrie 1924.

[29] Cf. Tudor Arghezi, *Un semn bun*, *Argeş*, nr. 3, august 1966.

printr-o optică idealizatoare în viitor sau în trecut. Mecanismul tentației pe care un Isichie Sinaitul îl prezenta în termenii teologiei ascetice drept „momeala nălucilor diavolului", Arghezi îl închipuie sub o formă metaforic-științifică, drept un fel de magnetizare a memoriei: „Ești atras de cîte o împrejurare consumată ca un ac purtat pe un geam de magnetul plimbat pe dedesubt, și cine a durat o bucată de timp are tendința să solemnizeze mărunțișurile existenței și să le prefacă în evenimente." [30] Toate acestea nu sînt decît deșarte închipuiri, *phantasiai*, de care ascetul cată a se lepăda, pe care poetul trebuie să le repudieze, căci „nici o amintire nu plătește cerneala cheltuită pentru a i se acorda relief" [31]. Căutarea timpului pierdut e o întreprindere vană. Nu este posibilă nici o întoarcere. Orice paradis e un paradis pierdut. Verdictul Eclesiastului condamnă orice încercare de a regăsi ceea ce a fost condamnat la pierzanie. Faptele omului se surpă în neant, și a le evoca „este deșertăciune și vînare de vînt". Ceva din tonul biblic dezabuzat poate fi surprins în refuzul arghezian al rememorării: „Poate să intereseze faptul brut petrecut și ridicat din mormîntul lui, numai pentru motivul că ar fi existat? Ar fi putut să nu fie, și între a fi ceva și a nu fi nici atît, în timp diferența se pierde" [32].

Este, însă, în fuga aceasta de amintiri, în această oroare de solemnizarea momentelor consumate și altceva decît o convingere privind vanitatea încercărilor poetului de a regăsi timpul pierdut. Arghezi refuză mărturisirea, destăinuirea. Existența sa spirituală, și existența poetului, așa cum o proiectează el în confesiunile *Dintr-un foișor*, sînt, pe un anumit plan esențial, fugă de existența în sine, fugă de sine. O asemenea fugă s-ar putea înscrie în seria repudierilor moderne ale eului preapersonal, repudieri ce au jucat un rol însemnat în doctrinele despre poezie și despre condiția poetului. O separare a eului liric de eul psihic se impune ca un dat imediat al conștiinței poetului modern. La Arghezi, o asemenea separare se face în condițiile unei judecăți severe

[30] Tudor Arghezi, *Dintr-un foișor*, *Revista Fundațiilor regale*, an. VIII, nr. 12, 1 decembrie 1941, p. 483.
[31] *Id. ibid.*
[32] *Id. ibid.*

privind etica mărturisitorului, în speță a poetului liric. Reticențele în fața spovedaniei vin din conștiința unei deșertăciuni a moralei cuvîntătorului: „poți cinstit să fii cinstit?" Dar reticențele sînt și de ordin estetic: o frică de revărsarea, de anarhia discursului subiectiv. În concluzie: „Să trăiești de două ori un lucru trăit o dată cu adevărat, e afară din cale de mult". Orice reconstituire fiind falsă, omul viu și adevărat nu e cel care e silit să se retrăiască în vorbele sale, ci cel care se părăsește pe sine necontenit, care — ființă proteică — fuge de sine „în sute și mii de fantome transparente, schimbîndu-și umbra necontenit".

În mărturisirea *Dintr-un foișor*, tocmai refuzul confesiunii, deci al găsirii unei surse a lirismului în subiectivitatea poetului, ne introduce la o definire a poeziei ca rod precum și a poetului ca om al rodului. Viziunea organicistă a poetului apare din nou aici în identificarea poeziei cu fructul, produs cvasinatural al spiritului. „Rodul" reprezintă în același timp germinarea, creșterea, un întreg proces de maturizare, dar și rezultatul concentrat al acestei creșteri. O ordine cosmotică e opusă haosului. Poezia este opusă prozei, cum știm, precum ordinea unei monade închise se opune anarhiei prozaice. „Proza e o anarhie, și dacă mi-am ales de preferință expresia versului care retează aderențele este că sînt pentru rezultate concentrate rotunde, ca piersica și oul. Poezia se dezinteresează de genealogii și ramificații mulțumindu-se cu fructul, care poartă în sine și vîrfuri și rădăcini." Regăsim în acest text identificarea poeziei cu „Rodul durerii de vecii întregi" care, în *Testament*, e îndreptățirea unei serii lungi și obscure pe care o poartă cu sine și în sine poetul. Pe de altă parte, remarcăm în definirea poeziei ca un fruct adeziunea organică la „viață" ca rod permanent. Această adeziune apare sub o formă parabolică în mica anecdotă istorisită în *Dintr-un foișor*. Arghezi aruncă cioburile unei civilizații străvechi pe care le adunase pe șantierul unor săpături arheologice, zărind frumusețea concentrată și „vie" a unei șopîrle ce se încălzea pe pietrele moarte ale cetății.

Politica poetului față de tainele firii este de așteptare. Epoci de fertilitate alternează cu altele de sterilitate. Arghezi propune, în fond, o viziune erotică asupra poeziei, ca uniune

și fecundare. Scrisul, ca și dragostea sînt, deopotrivă, poezie — recunoaște el în *Dintr-un foișor*.

Înainte de a nota cîteva considerații privind condiția poetului — în funcție de poetica rodului —, vom face o sumară trecere în revistă a cîtorva teze ale poeticii arghe-ziene, comparîndu-le cu tezele artei poetice explicite sau implicite a lui Baudelaire, fără îndoială poetul care a jucat cel mai însemnat rol în formarea liricului nostru. Pentru Baudelaire, epurarea poeziei este o condiție esențială în realizarea acelui fluid spiritual în care recunoștea el esența liricului ; Arghezi propune poeziei producerea unor forme cristaline, concentrate, deci o densificare a liricului. Baudelaire propovăduiește aspirația umană spre Frumusețea Superioară. Frumosul, pentru Arghezi, nu e într-un empireu transcendent, nu e *înafară*, ci în tot ce este. Baudelaire propune transsubstanțierea noțiunilor și a sentimentelor ; Arghezi o transfigurare a lumii date. Baudelaire condamnă didacticismul ; Arghezi, de asemenea, dar absolvind poezia gnomică, pseudodidactică. Baudelaire investește poezia cu o putere cathartică ; Arghezi cu una revelatoare. Pentru Baudelaire între natură și poezie e o falie ; analogiile și corespondentele uneia in-formează însă viziunea celeilalte. Arghezi găsește în natură modelul originar și sursa unei poetici a fecundității și a unui eros cosmogonic.

Ca și pomul după fructele sale, poetul se judecă, așadar, după rodul său. Amenințat de sterilitate, năzuind spre împlinire, el nu dobîndește o înaltă conștiință a menirii sale decît recunoscîndu-se pe sine, înainte de toate, ca om al rodului. O asemenea conștiință patetică, pîndită neîncetat de seceta asupra căreia trebuie să triumfe pentru a avea acces la sine însăși, la abundență, e conștiința argheziană.

Dacă fecunditatea determină în general existența poetului, pentru Arghezi, *rodul* stă deopotrivă în centrul universului său poetic ca și al artei sale poetice. Căci, după cum în cosmosul său poetul urmărește ciclul fecundității de la secetă la belșug, în poetica sa, urmărindu-și propriul gest creator, el consideră scrisul ca un proces de fecundare, de germinare, iar poezia ca sămînță și „fruct care poartă în sine și vîrfuri și rădăcini".

Nimic nu aprinde mînia de profet a poetului Arghezi ca sterilitatea (decît, poate, germinația monstruoasă). Urmînd

pilda cristică, el blestemă ceea ce e sterp. Tot ce nu dă roadă, pustiul stă sub condamnare. Există o lume de jos, a „șesului turtit" în care „sufletul nostru, șubred și sărac / nu știe de izvor și roadă". E o lume sublunară, a grijii, o lume supusă corupției timpului și morții, vlăguită de boală, secătuită de urît, locul în care totul și-a pierdut „și roadele și frunza și culoarea". În această lume domnește marea secetă, ea fiind „pămîntul de pedeapsă" în care triumfînd avutul, trufașul ori silnicul, izvorul vieții e otrăvit, pervertit, fertilitatea dispare și toate zările și chiar „stelele sfințite și pure la început, au putrezit". Insul în această lume a sfîrșitului e stîrpit, și cerul însuși e pustiu. Există, desigur, o falsă abundență a celui care „a strîns cu neîndurare", a împăratului lumii acesteia, a „vraciului", a iluzionistului deținător și vînzător de artificii. Dar aceștia sînt pedepsiți cu tot ce e contrar paradisului pămîntesc la care au năzuit. Cosmosul lor fals e întors pe dos, se vădește a fi un haos. Tot ce ține de urîciunea pustiirii se năpustește asupra unei împărății prea semețe. Ca în dansurile macabre ori în tablourile apocaliptice ale lui Hieronymus Bosch, scame, mucegaiuri, sînge, puroi, toată flora și fauna putrefacției judecă și condamnă planuri, calcule, speculații și eforturi zadarnice, pînă cînd nu rămîne „dintr-un împărat / nici praf cît într-un presărat". Trezite de tot ce e sterp în lumea omului, blestemele argheziene cheamă împotriva sterilității tocmai ceea ce slujește sterilitatea, stîrpirea. Blestemă ceea ce e sterp să rămînă sterp, pînă la nimicirea de sine. După cum lauda rodului dă dezlegare vieții să înflorească în voia ei, blestemul leagă elementul sterp în propria-i sterilitate. Cuvîntul de foc: „E blestemată brazda trufiei nesătule" consumă, usucă, stîrpește orice urmă de viață „din colb, din glod, din bătătură". Constituind un revers al creației, blestemele, ca într-o noapte valpurgică, invocă descompunerea, moartea împotriva celor ce slujesc descompunerii și morții, împotriva întregului catabolism cosmic: surpare, boală ori război.

Viziunea argheziană are fără îndoială un caracter apocaliptic. Ea se proiectează în imagini apropiate de cele ale unei străvechi literaturi eschatologice ori de cele plăsmuite în fantezia poetului popular. Dar spre deosebire de un „văzător" ca Rimbaud, nevinovatul obsedat de viciul și abjecția umană, pentru care lumea era minată, lucrurile și fiin-

ţele se goleau prin firea lor şi dezagregarea, întoarcerea în haos, sfîrşitul era de dorit, pentru Arghezi sterilitatea e doar ameninţarea care nu poate stîrpi pînă la urmă rodul, creaţia triumfă asupra dezagregării, sfîrşitul înseamnă mereu un nou început. Apocalipsa argheziană anunţă o geneză. Cosmosul se naşte tot mereu din haos.

Pentru sufletul şubred şi sărac ce nu ştie de izvor şi roadă, izvorul nu e pierdut pentru totdeauna. Căci din şesul sterp în care vieţuieşte, se înalţă muntele cu ale sale „cădelniţi de izvoare". Dincolo de lumea sublunară, coruptibilă, există o lume stelară care înfloreşte şi fecundează, care „zilnic... se sporeşte". Unde poate fi găsit rodul? Iată marea întrebare. „În care-anume floare şi tulpină / Dospeşte sucul fructului său cald?" Locul rodului, asupra căruia poetul întreabă noaptea, ca şi Parsifal ispitindu-l pe regele Pescar asupra locului în care e ascuns Graalul, nu e într-un *dincolo* inaccesibil, ci într-un *dincoace* care se oferă. Nu printr-o transcendere a acestei lumi, nu printr-o negare a ei, ci prin afirmarea ei cea mai intimă descoperă el locul, izvorul rodului. Acesta apare în intimitatea de matrice a pămîntului, sămînţă în carnea fructului, prunc în pîntecul mamei, ba chiar în ceea ce pare să-l nege, în mucegaiuri, în putregai, în bube şi noroi, acolo unde viaţa, chiar cea mai mizeră viaţă dospeşte. Peste tot, în „pămîntul greu, muncit cu duşmănie", unde „nici o sămînţă n-are să se piardă", printre „pietre sterpe şi uscate" unde se iveşte firul de iarbă, în vîntul care poartă sămînţă, în ploaia caldă, ploaia mănoasă, în tuberculii cartofilor care sînt gata să nască, prin care harul a trecut „virginal, candid şi holtei", în bunăvestirea femeii cea plină de dar căreia parcă-i „creşte-n sîn o fragă", ori în chemarea severă a poetului „de-a fi-nflorit numai cu focuri sfinte / Şi de-a rodi metale doar...", peste tot ciclul fecundităţii se împlineşte în rodul rîvnit. Desigur, fructul e mereu ameninţat; blestemul sterilităţii nu încetează; somnul, lingoarea, boala, pizma, lăcomia, trufia şi alţi monştri stau la pîndă. Uneori izbucneşte disperarea: „În sînul meu sămînţa zvîcnită nu-ncolţeşte". Rodul e vulnerabil. Golul neîmplinirii, „iubirea neîntîmplată", nenăscută, „ceea ce nu va fi niciodată" cum spune Baudelaire, doare.

În faţa spectacolului fecundităţii universale, poetul copleşit exclamă: „Nu ştiu culesul lumii de unde să-l încep".

Beat de belşugul banchetului cosmic, după ce a trecut prin spaimele secetei, descoperind pretutindeni rodul, poetul se descoperă pe sine rodind. Izvoarele fecundităţii din universul real sînt în acelaşi timp izvoarele care hrănesc universul poetic. Poetul nu este doar spectator, culegător, el provoacă rodul, face să rodească. De aceea, nu este imagine mai arghezian ă a poetului decît aceea care-l proiectează sub chipul plugarului. Gestul primordial al celui ce a purces în zori cu plugul, în complicitate cu soarele şi cu şesul gras, să trezească la viaţă sămînţa, e identic cu gestul celui care potriveşte cuvintele. În *Ruga sa de seară* Arghezi îşi propune: „Cuvîntul meu să fie plug / Ce faţa şolului o schimbă / Lăsînd în urma mea belşug". Ca un Orfeu plugar, poetul cu virtuţi demiurgice „înlesneşte îndatinata vraje", scoţînd rodul din lutul inert al cuvîntului.

Desigur, nimic nu rodeşte din nimic, nu există creaţie *ex nihilo*, totul are un temei în realitatea universală. După cum sămînţa se naşte din moartea fructului, „cuvintele potrivite" îşi au sorgintea în arhaicele „îndemnuri pentru vite". Orice germinare e o metamorfoză, un salt. Robia îndurată, osînda lui Adam şi Sisif, „sudoarea muncii sutelor de ani", suferinţa în întuneric, a celor smeriţi, chiar osemintele uscate ale bătrînilor, întreg „rodul durerii de vecii întregi" poate fi izvor de poezie, tocmai pentru că e rod. Căci, după cum sterilitatea desfigurează şi descompune în haos, fecunditatea transfigurează, alcătuieşte noi ordine. Poetul e cel care revelează, deşteaptă ceea ce doarme în obscuritate, cel care face Dumnezeu de piatră din cenuşa morţilor din vatră, făureşte versul înalt din ocară şi — germinare prin transfigurare — din „mucegaiuri, bube şi noroi" iscă „frumuseţi şi preţuri noi". Lumea arghezian ă nu e aseptică, sterilizată ci e o lume a germenilor. Poetul nu e rătăcitor prin astre pure ci, asemenea heruvimului căzut în lume, om prea uman, găseşte în orice „bubă pămînteană" putinţa unei seminţe, a unei noi naşteri posibile.

Suferinţa însăşi poate, deci, să rodească. Izvorul privilegiat al fecundităţii, însă, e într-o uniune, într-o cununie. Firul de iarbă e „născut dintr-un crîmpei de soare şi o fărîmă de pămînt", iar poezia altoieşte cerul pe pămînt". O nuntă cosmică stă la originea creaţiei universale şi a celei poetice.

Nunta înseamnă împreunare, împărtăşire şi înmulţire. Totul ia parte la nuntire, rodul comunicîndu-se prin elemente, pămînt, vînt, ploaie, foc şi lumină, prin tot ce creşte „ca miezul unei pîini" ori ca „struna de vioară" ce îi creşte poetului în suflet. Nunta înseamnă iubire şi fecunditate. De aceea erotica arghezianã are un sens cosmogonic. Femeia ca izvor de viaţă, „Fîntîna setii înverşunate" (*„Fons aethernae juventutis"* la Baudelaire), ca bună conducătoare de har poetic („Tu ce mi-ai prins de cîntec viaţa") e marea mumă, fertilizînd lumea, e „pămîntul făgăduinţei". Iubirea e asemenea riturilor agricole arhaice care promovau fertilitatea ogorului („Iubirea ta să fie asemenea unui rit"). Cosmică liturghie. Din iubire se iveşte sămînţa, din iubire se întrupează cuvîntul.

Ca şi natura în sămînţă, în ou, în fruct ori în toate celelalte realităţi devenite simboluri argheziene ale rodului, poetul trebuie să tindă în scrisul său spre rezultate concentrate, rotunde. Poetica lui Arghezi are mult mai multe analogii plastice decît muzicale. Poetul se identifică cu cioplitorul care împlineşte actul iniţial al creaţiei : a plăsmui fiinţe vii. Frămîntînd cuvîntul asemenea olarului aplecat peste un şubred vas de lut, asemenea făurarului a cărui statuie se desprinde vie de pe soclu, visul său e acela al marilor creatori : a da viaţă Corpului Glorios. Căci : „a scrie e a face din nou", creaţia poetică repetînd creaţia cosmică. Dar pentru ca acest suprem vis omenesc, constrîns de o riguroasă conştiinţă poetică, să rodească într-o operă durabilă, e nevoie — cum mărturiseşte poetul în *Dintr-un foişor* — de o întreagă viaţă îngropată în temelii.

LUCIAN BLAGA

Pentru Lucian Blaga, legătura dintre tăcere[1] și cuvinte, în cuprinsul poeziei, este de natură orfică. În tăcerea poetului care suspendă lumea cuvintelor obișnuite, banale, unelte tocite ale sensibilității comune, s-a refugiat cuvîntul dintîi, esențial, izvorul cuvintelor. Poeții care, după Blaga, „...tac ca roua. Ca sămînța. Ca un dor" (*Poeții*), care „vorbind sînt muți" (*id.*) au într-înșii sursa cîntării, a cuvîntului, „izvor se fac în rarişte, izvor sonor" (*id.*). Căci, refuzînd cuvintele vorbăriei comune, „ei slujesc un grai pierdut de mult" (*id.*), cuvîntul originar. Tăcerea lor e prezervare prețioasă a acelui cuvînt. În această tăcere a poeților, cuvîntul originar așteaptă orfica mîntuire care îl va readuce în lumea muritorilor. Poezia e un asemenea discurs orfic, o izbăvire a cuvîntului, nu de tăcere, căci doar din tăceri e alcătuit, ci de cuvinte, de „arta găunoasă" a retoricii umane de toate zilele. Care e *locul* cuvîntului acesta orfic care învie, preschimbă, conduce din moarte în viață, locul cuvîntului ce aparține poetului teopomp ? „Cuvîntul unde-i ca un nimb / să te ridice peste timp ?" (*Ardere*). Poetul îl poartă în sine. Stihuitorul nu face decît să tălmăcească în cuvintele de rînd cuvîntul originar, cîntarea din inima sa.

---

[1] Cf. Nicolae Balotă, *Lucian Blaga, poet orfic* și *Magistrul tăcerii*, în *Euphorion*, Edit. pt. lit., București p. 295.

Traduc întotdeauna. Traduc
în limba românească
un cîntec pe care inima mea
mi-l spune, îngînat suav în limba ei.

(Stihuitorul)

Dar deşi îl poartă în sine, poetul caută mereu acest cuvînt afară, în cîntarea lumii întregi. Căci lumea însăşi, în perspectivă orfic-blagiană, e o cîntare.

Unde şi cînd m-am ivit în lumină, nu ştiu,
din umbră mă ispitesc singur să cred
că lumea e o cîntare.

(Biografie)

Poetul se proiectează (în această *Biografie* a sa, poezie-confesiune ca şi *Autoportret*) într-o perspectivă orfică. Asemenea miticului citared, el se iveşte din umbră şi, străin zîmbind, vrăjit suind, se împlineşte extatic, revelîndu-se pe sine şi revelînd lumea ca o cîntare. Poetul orfic nu cîntă lumea, ci o face să cînte, o descoperă în esenţa ei care e cîntare. Totul se poate transmuta în cîntare, căci totul *este* cîntare. Chiar şi suferinţa se poate transfigura : „Nici o suferinţă nu-i aşa de mare / să nu se preschimbe în cîntare" (*Catren*). Iar atunci cînd cîntă, poetul însuşi devine cîntare. Desigur, el nu e în stare de o asemenea transmutare a propriei fiinţe fragil umane în cîntare decît la o limită mitică a sa. O ştia aceasta prea bine Rilke, care în sonetele către Orfeu proclama : „Cîntarea-i fiinţă. Lesne unui zeu / Dar noi cînd *sîntem* ?" (III, 1). O ştia şi Claudel care îi atribuia doar divinei muze Euterpe acest privilegiu de a fi una cu cîntarea : „Tu nu eşti cea care cîntă, tu eşti cîntarea însăşi..." O spune şi Blaga într-una din ultimele sale poezii :

Un zeu de cîntă, cum se-ntîmplă cîte-odat',
N-atinge doar cu degetele-o liră,
El îşi destramă-n vînt fiinţa toată.

(Unde un cîntec este)

Poetica lui Lucian Blaga îşi are temeiul în afirmarea consubstanţialităţii poetului cu poezia. Poematizarea este o devenire a poetului întru poezie. Chiar dacă numai la o

limită mitică a sa, poetul — atunci cînd cîntă — se revelează în esența sa care e cîntare. Un corolar se desprinde imediat din afirmarea acestei consubstanțialități: dacă vorbirea poetică este revelarea imediată a unei identități între vorbitor și spusele sale care constituie poezia, vorbirea *despre* poezie implică o meditație ce rupe identitatea și plasează vorbitorul în afara spuselor, adică a poeticului. Paradoxul artei poetice este acela al încercării de a sesiza imediatul prin lanțul mediațiilor. Nu fără oarecare ingenuitate reflectă poetul-gînditor asupra acestor dificultăți ale accesului teoretic la *ființa* poeziei: „Pe cît de simplă e în general poezia pentru intuiția, sensibilitatea și instinctul nostru, pe atît de complicată e de fapt teoria poeziei" [2].

Simplitatea poeziei derivă din acea consubstanțialitate a poetului cu poezia, caracteristică îndeosebi poetului orfic. Blaga nu va face niciodată apologia lucidității în elaborarea poeziei. Abilitatea tehnică, gîndirea geometrică, arta lipsită de mister, execuția perfect conștientă, tot ceea ce o anume linie a liricii moderne — derivînd în bună parte din E. A. Poe — și-a propus, într-o teorie programatică a compoziției, este ignorat cu bună știință de poetul nostru. Acesta nu se întoarce, desigur, la o ipostaziere, în spiritul poeticilor premoderne, a inspirației ca putere transcendentă coborînd — asemenea harului — de „dincolo". Dar, fie că reflectă asupra propriului mod de producție lirică, fie că urmărește pe plan abstract-teoretic acest proces, Blaga pune în lumină lucrarea autonomă a poeziei. Departe de a fi rezultatul unui act exterior ei, poezia *se face* pe sine, este agentul lucrării. Elaborarea ei este o devenire a poetului întru poezie.

În acest sens converg observațiile răzlețe, pe care ni le oferă mărturisirile lui Blaga cu privire la propria sa creație lirică. De pildă: „Începuse să lucreze în mine o poezie în legătură cu Zodia Cumpenei" [3]. Ori de cîte ori se referă la o lucrare a sa pe acest plan, examenul introspectiv pune în lumină o germinare evasipasivă. Astfel, privind elaborarea poeziei *Cîntec de stele*: „M-au deșteptat niște stihuri

---

[2] Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, E.P.L.U., București, 1969, p. 312.
[3] Cit. de G. Ivașcu în *Note* la ed. Lucian Blaga, Poezii, E.P.L., București, 1967, p. 494.

ce voiau să se închege în mine. Întîiul stih se alcătuise în mine încă de cu seară, în ritmul pasului, sub stelele vii, cînd am urcat singur din cătun pe poteca şerpuitoare, spre lăcaşul meu de lîngă pădure. Întîiul stih lua fiinţă chemat de un anume ritm, de care-am fost cuprins. Stihul s-a oprit în faţa cugetului meu. Mi-am zis mie însumi : nu te mira, că-l deochi ! Şi m-am desmirat, ca să nu-l alung. Acum, trezindu-mă, simt că stihul a crescut singur în timpul somnului. Simt nelămurit că poezia este în mine şi că nu trebuie s-o scot din latenţa ei. Va trebui să-mi reamintesc doar stihul ce a prins fiinţă aseară, pentru ca poezia să se închege de la sine" [4]. Am citat această mărturisire semnificativă pentru modul în care poetul concepe şi descrie geneza poeziei. Mod cvasisomnolar, prin care eul se lasă invadat, in-format, prin care conştiinţa (uzînd chiar de practicile unei psihologii rurale) preferă intervenţiei active o îndepărtare a obstacolelor, inclusiv o ablaţiune a sa însăşi, pentru ca poezia să apară. Asemenea lui Paul Claudel care propovăduia înlocuirea maximei socratice „cunoaşte-te pe tine însuţi" prin „uită-te pe tine însuţi" (dar nu pentru aceleaşi motive ca şi poetul francez), Blaga preconizează punerea în paranteză a conştientului în creaţia poetică. Filosofic, el îşi explică necesitatea unei temporare ablaţiuni a conştientului, la care recurge în practica sa poetică, prin comunicarea particulară pe care o are „cîntecul", poezia, cu inconştientul.

În *Spaţiul mioritic*, cercetînd implicaţiile stilistice ale folclorului românesc, el descoperă în *doină* un spaţiu-matrice al culturii noastre. Căci „cîntecul" este o „artă care tălmăceşte cel mai bine adîncurile inconştientului" [5]. Firește, poezia nu este singura modalitate de revelare a inconştientului. Dar, prin *personanţă* (termen folosit de Blaga în filosofia culturii pentru a denumi procesul de penetrare a structurilor şi conţinuturilor inconştientului, de modelare creatoare — am putea spune — a conştientului), creaţia poetică, mai mult decît orice alt plan al praxis-ului cultural uman, este determinată prin orizonturile, accentele şi atitudinile unui logos subliminal. Poezia este o manifestare a personanţei inconştientului şi, totodată, o revelare a spiri-

[4] *Id.*, p. 495.
[5] Lucian Blaga, *Spaţiul mioritic*, în *Trilogia culturii*, p. 124.

tului abisal. Astfel, despre poezia lui Eminescu, Blaga afirmă că abundă în „personanţe" ale unor structuri inconştiente. Dacă în opera lui Coşbuc — mai aproape de fenomenele româneşti — recunoaştem ecouri ale temperamentului ţărănesc, poetul realizînd „romanescul" prin descrierea vieţii folclorice, în poezia lui Eminescu „matricea stilistică românească, cu apriorismul ei profund inconştient, devine creator pe un plan major" [6].

Din această situare a poeziei în cîmpul metafizicii şi filosofiei culturii blagiene decurg numeroase teze ale acelei ars poetica, pe care poetul-gînditor nu şi-a îngăduit să o formuleze într-o doctrină coerentă dar care poate fi reconstituită din fragmentele în care a fost risipită.

Consecvent cu concepţia sa privind raporturile dintre poezie şi inconştient, Blaga poetul privilegiază în creaţia sa poetică practicile obnubilatoare ale conştiinţei. Astfel, el caută şi află o sursă organică a ritmului poetic. Din nou asemenea lui Claudel care invoca, în privinţa ritmului poeziei, legile respiraţiei, Blaga recurge la un plan de referinţă fiziologic: ritmul pasului. În manuscrisele sale postume întîlnim nu o dată aluzii la conjuncţia dintre ritmica deplasării fizice şi creaţia poetică. „Creez de preferinţă în ritmul pasului" [7] — mărturiseşte poetul. Mecanismul creaţiei are — după el — o sorginte fiziologică, „ritmul pasului" sugerînd o *stare ritmică* propice formării unei scheme ritmice muzicale care, la rîndul ei, provoacă apariţia versului. Teza aminteşte o mărturisire similară a lui Schiller, după care o schemă ritmică devine imperios-obsedantă, pentru ca apoi ea să pretindă cuvinte în măsură să o umple. Pentru Blaga, ca şi pentru Schiller, ritmul precede cuvîntul; o anume stare organică anticipează formularea logosului poetic. Peregrinările poetului („Mersul subt zare largă mă ţine într-o stare prielnică plăsmuirii poetice" [8]) sînt, ca şi somnia ori visul, o matrice a poeziei.

Şi totuşi, Blaga se opune cu violenţă oricărei reducţii a actului creator la un simplu automatism, la un simplu exer-

---

[6] *Id.*, p. 253.

[7] Text citat de G. Ivaşcu în *Note* la ed. Lucian Blaga, *Poezii*, E.P.L., Bucureşti, 1967, p. 492.

[8] *Id. ibid.*

ciţiu al inconştientului psihic. Acesta — fie că se manifestă sub forma visului ori a vorbirii „automate" — nu poate deveni o „matrice stilistică". E semnificativă, în acest sens, critica acerbă a unor teze ale poeticii suprarealiste, pe care o întîlnim în *Geneza metaforei şi sensul culturii.* Eroarea suprarealiştilor ar consta în reducţia actului creator la „procesul visărilor" sau la un „proces al mărturisirilor, cunoscut din şedinţele psihanalitice" [9]. Confuzie fatală ce interzice orice „autocontrol" (adică orice intervenţie a conştiinţei lucide) ca şi orice „intenţie revelatorie". Creaţia ca simplă visare reprezintă, după Blaga, un impas al destinului creator. Visul, ca simplu fenomen psihic, deci ca un fenomen natural este a-stilistic. Chiar dacă e o manifestare a zonelor abisale ale inconştientului, el nu e determinat de categoriile abisale, stilistice, deci nu ţine de destinul creator, demiurgic, al omului. Nu tot astfel — cum vom vedea — mitul.

Concluziile pe care poetica modernă (nu numai aceea reprezentată de suprarealism) le-a extras din experienţele şi tezele psihanalizei sînt refuzate de Blaga, care nu atribuie inconştientului psihic şi funcţiilor sale, ca şi sublimării, un rol motor, de cauză, în ordinea creaţiei. Mai degrabă decît în descendenţa freudiană, el se înscrie într-o tradiţie romantică. Desigur, recunoaşte o dată că André Breton descrie „frumos" procesul de creaţie pornind din inconştientul lipsit de orice control al raţiunii [10]. Dar, el, filosoful inconştientului-matrice, al categoriilor abisale active în determinarea stilistică a creaţiei, preferă programul romanticilor care descoperind rădăcinile inconştiente ale creaţiei poetice (şi în general artistice), au „introdus «conştientul» în creaţia artistică" [11]. Elementele raţionale prezente în creaţia clasicilor nu interziceau o mai mare spontaneitate, un caracter mai marcat instinctiv al acesteia. Romanticii, dimpotrivă, practică o dedublare programatică: instinctivul e subordonat voinţei formatoare, lucidităţii conştiente. Paradoxal, tocmai în marea abundenţă a manifestelor avangardiste, a programelor poetice moderne, Blaga vede un simptom al preponderenţei conştientului în geneza artei asupra inconştientului,

[9] Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, p. 387.
[10] Art. *Manifestele*, *Gîndirea*, IV, 1925, nr. 11, p. 338.
[11] *Id. ibid.*

chiar dacă acesta din urmă „incontestabil stă la temelia creației" [12]. Deși romantica a dispărut, intenționalitatea voluntară și conștientă preconizată de ea ca factor în creația artistică rămîne un element preponderent în poetica modernă. Căci, tocmai arta poetică, prin exercițiul criticii, prin mediația reflectantă despre care vorbeam, este chemată „a ridica în conștiință, adică pe un plan de luciditate valorile de penumbră ale unei opere poetice" [13].

Tînăr, încă în efervescența începuturilor creației poetice și filosofice, înainte de fundarea noologiei abisale, și chiar înainte de a fi avut un contact mai apropiat cu explorările psihanaliștilor, Blaga se lasă călăuzit de romantici spre zonele abisale ale inconștientului. O obsesie a *profundului*, a *ascunsului*, îl îndeamnă spre căutarea fenomenelor originare, spre revelarea misterelor subiacente, spre depistarea logosului spermatic în straturi subliminale. „Inconștientul este partea genială din fiecare muritor" [14]. Această reflecție a tînărului cugetător poate fi apropiată de alta — din aproximativ aceeași epocă: „Dumnezeu e și el un fel de poet romantic, înzestrat cu imaginație neastîmpărată, iubitor de libertate, plin de surprize, exuberant; sau dacă vreți: un Dumnezeu pe baricadă, distrugător, dar gata în orice clipă de o nouă creațiune" [15]. Blaga glosează pe marginea concepției romantice a „devenirii" divinității: „Dumnezeu nu este, ci devine" [16]. Dar această devenire a spiritului absolut, ca și — derivînd din el — a lui Demiurg, a Geniului, este o creație continuă. Iar temeiul genialității este neștiința de sine. Creația poetică este, în esența sa, desfășurare a inconștientului genial. Din aceeași sferă romantică provine îndemnul spre cultivarea mitului și spre relevarea funcției mitopoetice în procesul creației.

---

[12] *Id. ibid.*

[13] Lucian Blaga, *Critica literară și filosofia*, *Saeculum*, an. 1, nr. 2, martie—aprilie, 1943, retipărit în *Isvoade. Eseuri, conferințe. articole*, Editura Minerva, București, 1972.

[14] Lucian Blaga, *Pietre pentru templu meu*, Cosînzeana, Sibiu, 1919, p. 17.

[15] Lucian Blaga, *Pe marginea romantismului*, *Lamura*, V, nr. 1—2, 1923; reedit. în *Ceasornicul de nisip*, Dacia, Cluj, 1973, p. 69.

[16] *Id. ibid.*

O scurtă trecere în revistă a principalelor experienţe poetice care au contribuit la formarea concepţiei lui Blaga despre poezie este necesară.

Poetul care va tălmăci *Faust*-ul lui Goethe a avut revelaţia poeticului citind un fragment din tragedia weimarianului la vîrsta de 13 ani. Peste cîţiva ani e fascinat de poezia orientală — chineză, indiană, persană. Ignorînd creaţia poetică din timpul său, adolescentul îşi „stinge setea lirică“ [17] cu poezia marilor clasici ca şi a poeţilor romantici, îndeosebi germani: Goethe, Schiller, Hölderlin, Heine, dar şi Byron, Shelley. Urmează vagi incursiuni în lirica franceză (dar numai pînă la Verlaine şi Rimbaud). Abia la Viena, Cornelia, viitoarea-i soţie, îi vorbeşte despre Francis Jammes, Claudel, Maeterlinck. Înţelegem din această enumerare îndeosebi faptul, esenţial, că poetul nu s-a format sub zodia simbolismului. Concepţiile sale despre poezie nu au suferit — în perioada cea mai receptivă a spiritului său — înrîurirea celei mai importante doctrine literare a deceniilor premergătoare momentului 1920. Este semnificativă o nedumerire a tînărului Blaga, sosit la Bucureşti după apariţia *Poemelor luminii*. Asistînd, pe scări, la o şedinţă a Academiei Române, şi auzindu-se pomenit de un vorbitor în legătură cu Ovid Densusianu, se întreabă ce legătură putea să fie între poeziile sale şi ideile literare ale profesorului, apologet al simbolismului. De altfel, în acea şedere a lui din mai 1919, în Capitală, Blaga îl cercetează pe Vlahuţă, dar nici prin gînd nu-i trece să-l viziteze pe Macedonski. Din amintirile sale, putem deduce că nu-l cunoştea încă sau că nu-l preţuia pe poetul rondelurilor, care va muri, un an mai tîrziu, în noiembrie 1920.

Cu toate acestea, contactul cu „modernismul“ literar este, la tînărul poet ardelean, deosebit de viu şi fecund. Blaga are conştiinţa de a participa — ca spectator şi actor, deopotrivă — la un proces revoluţionar în artă, la o lărgire a esteticului prin opera unor artişti. Despre o asemenea „lărgire a esteticului“ vorbeşte în legătură cu creaţia lui Van Gogh [18]. E cert că, mai curînd decît poezia, plastica

[17] Lucian Blaga, *Hronicul şi cîntecul vîrstelor*, Editura tineretului, Bucureşti, 1965, p. 189.

[18] Cf. Lucian Blaga, *Filosofia stilului*, Cultura naţională, Bucureşti, 1924.

avangardei artistice îi stimulează viziunea despre artă. „Înţelegerea" unei opere — precum aceea a lui Van Gogh — naşte o criză în conştiinţa estetică, produce o mutaţie a acesteia. E nevoie de o „inspiraţie receptivă" pe care puţini o posedă, pentru a ajunge la înţelegerea unei opere revoluţionare. Experienţa propriei sale iniţieri în arta „modernilor" îl îndeamnă pe Blaga la o teoretizare a mutaţiilor estetice şi, chiar, a „stării estetice" ca atare.

Deşi nu se referă doar la poezie, ci la arte în general, teza expusă şi argumentată de tînărul cugetător, în *Filosofia stilului*, cu privire la „starea estetică" este esenţială în configurarea artei sale poetice. În spiritul acestei teze, starea estetică nu este o categorie specifică a stărilor psihice. Orice stare de conştiinţă poate deveni o stare estetică, cu condiţia să nu se realizeze în sine, ci într-o proiecţie pe un plan de conştiinţă străin de ea. Afectele, imaginile, apercepţia, pot *deveni* estetice prin proiecţie pe un plan specific. De aici, critica teoriilor autoiluzionării conştiente (expusă de Konrad Lange), precum şi a intropatiei (prezentată de Theodor Lipps şi Johannes Volkelt).

Teza gînditorului nostru privind „starea estetică" poate fi comparată cu aceea a lui Paul Valéry referitoare la „starea poetică" (*l'état poétique*). Similitudinile şi deosebirile între cele două formule sînt simptomatice pentru respectivele arte poetice. Valéry înţelege prin „stări poetice" anumite emoţii specific poetice, diferite de orice emoţii psihice nu numai prin esenţa lor muzicală (aici recunoaştem sorgintea simbolistă a ideii), ci prin faptul că toate sentimentele şi actele sau obiectele şi evenimentele care participă la starea poetică", precum şi ideile ce le reprezintă, îşi schimbă valoarea. „Ele se cheamă unele pe altele, se asociază altfel decît în felurile obişnuite ; ele sînt... *muzicalizate*, rezonante unul prin celălalt şi oarecum armonic corespondente" [19]. Funcţia poetică nu constă într-o trăire a emoţiei. Un poet nu trebuie să *simtă* starea poetică. Idee cu care Blaga este întru totul de acord. Dar Valéry extrage din această teză următorul corolar pe care poetul nostru nu l-ar mai fi putut adopta : funcţia poetului este de a produce starea poetică

[19] Paul Valéry, *Poésie et pensée abstraite*, în *Oeuvres*, NRF, Bibl. de la Pléiade, vol. I, p. 1320.

la alţii. Există astfel o distincţie totală între „efectul de poezie şi sinteza artificială a acestei stări“ [20] — aşa cum se realizează într-o lucrare poetică. Dacă, pentru Valéry, poemul este aşadar o „maşină de produs starea poetică cu ajutorul cuvintelor“, Blaga atribuie „starea estetică“ înainte de toate creatorului.

Aplicînd concepţia sa privitoare la mutaţia estetică în analiza curentelor literar-artistice moderne, Blaga schiţează un tablou al „feţelor unui veac“ [21]. Romantismul, naturalismul, impresionismul şi „noul stil“ sînt cercetate prin prisma analogiilor stilistice interioare pe care fiecare din aceste „stiluri“ le reprezintă. Este de remarcat că simbolismul apare, în această analiză comparată, ca o „variantă *poetică* a impresionismului“, şi că artei poetice a lui Verlaine („*De la musique avant toute chose*“) i se găsesc analogii în pictura lui Monet, sculptura lui Rodin, romanul lui Huysmans, teatrul lui Maeterlinck şi filosofia lui Bergson ori a lui Ernst Mach. Poezia ca artă a nuanţelor, folosind cuvîntul care nu „înseamnă“, ci „sugerează“, rod al unei sensibilităţi decadente (ca şi muzica lui Debussy etc.) constituie pentru autorul eseului *Feţele unui veac* tocmai modelul liric depăşit prin „noul stil“.

Era de aşteptat ca Blaga poetul să mediteze în eseul său referitor la „noul stil“ asupra mutaţiilor în conştiinţa lirică a timpului său. Dar dacă el se arată foarte receptiv faţă de înnoirea viziunii picturale (Van Gogh, Cézanne), dacă vede în Nietzsche un răsturnător al valorilor, profetul unor noi mituri, dacă îl interesează sculptura nouă şi fizica nouă (Einstein), în schimb, din spaţiul literar, nu alege decît exemplul teatrului nou (Claudel, Strindberg, Wedekind, Georg Kaiser). Într-un sens, „noul stil“ s-ar putea identifica — pe tărîmul literelor — cu expresionismul, dar Blaga nu se referă, în *Feţele unui veac*, la acest avangardism germanic. Înţelegem, din amintirile sale vieneze, relatate în *Hronicul şi cîntecul vîrstelor*, că primul său contact cu inovaţiile artei „expresioniste“ este — teoretic şi practic — acela cu tezele şi lucrările unor plasticieni precum Kokoschka, Feinin-

[20] *Id.* p. 1322.

[21] Lucian Blaga, *Feţele unui veac*, Edit. Librăriei Diecezane, Arad, 1926.

ger. „Astea sînt noile 95 de teze ale lui Luther" — își spunea tînărul întîlnind la Viena manifeste expresioniste, dar acestea par să fi fost teze referitoare exclusiv la noua pictură și nu la lirica expresionistă. Paragrafele referitoare la Van Gogh, din lucrarea lui Max Deri, *Die Geschichte der Malerei im neunzehnten Jahrhundert*, îl inițiază într-o artă pe care el însuși o consideră *inițiatoare*. Se poate afirma că poetica și estetica lui Blaga sînt in-formate înainte de toate prin contactul său mediat cu artele plastice și nu prin acela imediat cu poezia.

Firește, nu putem vorbi despre o ignorare a experiențelor liricii, ca și a artelor poetice moderne. Din puținele date pe care ni le pun la dispoziție, pe de o parte eseurile sale, pe de altă parte unele mărturisiri personale ale poetului, putem reconstitui sfera cunoștințelor sale în domeniul acesta. Cunoaște, între altele, influența asupra poeziei, și chiar a poeticii moderne, a lui Walt Whitmann ; se referă nu o dată la textele lui Paul Valéry, în care — îndeajuns de bizar — identifică un „poet cosmic..." și un „gînditor de o puternică viziune" [22] ; îl preocupă manifestele avangardiste, despre care afirmă că sînt cele mai frumoase opere ce le-au produs poeții acestor mișcări (se referă îndeosebi la futurism și suprarealism [23]). Blaga nu are, însă, nici pe departe curiozitatea exploratoare a lui Ion Pillat întru depistarea unor noi continente lirice. El nu are nici măcar fervorile unui lector pasionat. Iar programele clamoroase ale conventiculelor avangardiste nu găsesc în el un adept posibil (nici un adversar înverșunat, de altfel), ci un calm degustător al virtualităților lor artistice. Cînd se plînge că „nu avem" o critică a modernismului [24], o face gîndindu-se, desigur, și la judecarea propriei sale poezii pe care o consideră, firește, ca aparținînd curentelor înnoitoare.

Poetica lui Blaga nu poate fi nicidecum integrată în, derivată din, ori măcar corelată cu o estetică a misterului, de tip simbolist, deși în centrul ei stă cultivarea tainei ca taină.

---

[22] Lucian Blaga, *Interferența artelor*, *Patria*, Cluj, an. V, nr. 229, 21 oct., 1923, p. 1.

[23] Lucian Blaga, *Manifestele*, *Gîndirea*, an. IV, nr. 11, 1925, p. 338.

[24] Cf. articolul *Critica*, *Patria*, an. VI, nr. 55, 15 martie 1924, p. 1.

Cunoaştem acea *ars poetica* — în acelaşi timp program spiritual — cu care se deschide prima culegere a poeziilor sale :

> Eu nu strivesc corola de minuni a lumii
> şi nu ucid
> cu mintea tainele, ce le-ntîlnesc
> în calea mea
> în flori, în ochi, pe buze ori morminte.

Sporirea (nu conservarea) tainei, pe care şi-o propune autorul *Poemelor luminii,* ţine de o *voinţă de mister* specific blagiană. S-ar putea stabili o ascendenţă a sa, în această privinţă, care ar porni de la textele iniţiatice (a *Cincea Poartă* egipteană, tabletele orfice), trecînd prin scrierile gnostice (lucrarea lui Leisegang, *Die Gnosis,* a fost una din cărţile de căpătîi ale poetului), prin formulele dogmatice ale misterelor creştine (se ştie importanţa pe care o atribuie gînditorul, în *Eonul dogmatic,* acestei modalităţi de cunoaştere) pînă la viziunile unui Swedenborg ori la poeziile vizionarului Blake. Se pot stabili de asemenea corespondenţe între *voinţa de mister* blagiană şi voluptatea romantică a misteriosului. Într-adevăr, pentru romanticii îmbibaţi de tradiţiile ocultismului şi pentru mistici, un halou de mister îmbracă totul. Taina ţine — pentru ei — de esenţa lucrurilor. „Întreg vizibilul, spunea Novalis, se întemeiază pe un fond invizibil, ceea ce se înţelege pe un fond care nu se poate înţelege, ceea ce se poate pipăi pe impalpabil."

S-ar părea că *voinţa de mister* blagiană ar avea raporturi, mai directe decît aceste corelări ipotetice, cu căutarea baudelaireiană a misteriosului. După cum universul poetic din *Florile Răului* e o „pădure de simboluri", lumea toată — în viziunea lui Blaga — e plină de tainice semne : „rune, pretutindeni rune..." (*Rune*). Toate făpturile poartă o semnătură misterioasă, o pecete a tainei, o magică *signatura rerum.* Misterul, care ocupă un loc important în filosofia sa, — spiritul uman fiind după el înconjurat şi solicitat de un orizont al misterului — acest mister este în acelaşi timp o transcendenţă şi o imanenţă. „Frînele transcendente" ale Marelui Anonim se opun — dinafară — apetitului uman de cuprindere ; dar, totodată, poetul întîlneşte tainele în calea sa, „în flori, în ochi, pe buze, ori morminte". Ţărîna toată

„e plină de zumzetul tainelor". Ele sînt strecurate în țesătura intimă a firii. Aceste taine de care se simte asediat stîrnesc în poetul nostru fiorul său liric cel mai autentic. „Eu am crescut hrănit de taina lumii", mărturisește el odată, asemenea lui Hyperion, eroul liric al lui Hölderlin, pentru care „lumea a devenit mai tainică".

Textul unei confesiuni-meditații, din *Pietre pentru templul meu,* ne poate indica sensul pe care îl are — pe planul creației poetice — *voința de mister.* Iată un fragment din acest text: „Veacuri de-a rîndul filosofii au sperat că vor putea odată să pătrundă secretele lumii. Astăzi filosofii n-o mai cred, și ei se plîng de neputința lor. Eu însă mă bucur că nu știu și nu pot să știu ce sunt eu și lucrurile din jurul meu, căci numai așa pot să proiectez în misterul lumii un înțeles, un rost, și valori cari izvorăsc din cele mai intime necesități ale vieții și ale duhului meu. Omul trebuie să fie *creator,* — de aceea să renunțe cu bucurie la cunoașterea absolutului" [25]. Ceea ce nu va mai cuprinde epistemologia lui Blaga în dezvoltările ei ulterioare este patosul juvenil al *creatorului,* prezent în această reflecție din epoca *Poemelor lumii.* Nu avem, cum s-ar putea crede, în textul citat, o declarație de agnosticism, ci de voluntarism axiologic. Omul nu este copleșit de misterul cosmic; misterul îl incită la creație. Creația este o răscumpărare a neputinței de a cunoaște absolutul.

E greșit a se stabili raporturi de cauzalitate între planul ideației și cel al poematizării blagiene. Tot astfel e greșit a se spune că Blaga poetul e un adversar al rațiunii. Nu întîlnim la el proclamația poetică a falimentului rațiunii cu care ne-a obișnuit poezia modernă, de la Rimbaud la suprarealism. Dacă putem vorbi despre o cultivare a misterului — prezentă și în poetica sa —, aceasta nu e identică nici cu dezordinea metodică a simțurilor și spiritului, în care Rimbaud spera să realizeze epifania misterelor, a invizibilului, nici enigmatizarea la care proceda Mallarmé pentru a realiza în banal, în familiar, misteriosul esențial. E adevărat că, înaintea lor, Baudelaire propovăduise cultivarea verbului cu valențe oculte, ca o replică la risipirea misterului prin instrumentele științei. În aparență, nu alta ar fi fost intenția

[25] Lucian Blaga, *Zări și etape,* E.P.L., București, p. 32.

tînărului Blaga, cel care se bucura de acel *ignorabimus*, de recunoaşterea limitelor cunoaşterii ştiinţifice, spre mai marea glorie a creaţiei poetice.

Dar chiar această situare în mister a poeticului (şi, subsecvent, a poetului) nu reprezintă o ocultare a poeziei, o închidere a sa în irevelatul absolut. Misterul, în poetica lui Blaga, joacă rolul unei substanţe originare şi esenţiale a poeziei. El este cuvîntul, nu tăcerea dintîi ; el se cere nu *tradus* în discursul liric, deci trecut într-un alt registru (ceea ce ar fi echivalent cu explicarea lui, cu o des-tăinuire a lui), dar nici conservat ca atare (ceea ce ar însemna o rămînere în misterul absolut). În *Artă şi valoare*, deci într-un text mai tîrziu, găsim o precizare interesantă cu privire la comunicarea cu misterul într-o operă de artă, comunicare ce implică şi o... izolare de mister. „Opera de artă, chiar cea mai perfectă, este tocmai în virtutea perfecţiunii ei un produs care se referă desigur la un mister, dar care în acelaşi timp, atît prin metaforismul cît şi prin tiparele sale abisale sau stilistice, ne şi izolează de mister“ [26]. Geniu creator, poetul are darul de a trăi cu o deosebită intensitate situaţia ontologică a omului, adică în orizontul misterului cu tot ce implică această existenţă ; el are „darul de a converti misterele în metafore revelatorii şi de tipare abisale“ [27]. Actul poetic este eminamente metaforic şi stilistic. El *converteşte* misterul : operaţie de transmutare, în nici un caz de reducere. T. S. Eliot, a cărui poetică derivă din estetica simbolistă a misterului (adică a aluziei, a nuanţelor, a unui *sfumato* cu grijă menajat), preconiza şi el o transmutare, mai exact o strămutare a datelor realului în ireal. În fond, o asemenea estetică a transfigurării domină (sub diverse chipuri) artele poetice ale unor Arghezi, Barbu ori Pillat. Poziţia lui Blaga este diferită (în parte şi prin lipsa unei adeziuni fie şi pasagere, ori a unei influenţe, fie şi îndepărtate a simbolismului). El nu vizează o transmutare a realului, a cognoscibilului (sensibil, perceptibil, raţional) în irealul misterios (imperceptibil, iraţional etc.), ci a misterului originar într-un mister originar asimilat poetic, adică metaforic şi

[26] Lucian Blaga, *Trilogia valorilor*, Fundaţia regală pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1946, p. 579.
[27] *Id.*, p. 561.

stilistic, a necreatului în creat. Desigur, o asemenea transmutare care *augmentează* valoarea misterului este opusă celeilalte, care îl reduce : „eu cu lumina mea sporesc a lumii taină". E o dedublare a luminii pe care o prezintă îndeajuns de explicit poezia-program, patetic-declarativă, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii :* lumina *altora* care „sugrumă vraja nepătrunsului ascuns, / în adîncimi de întuneric", care ucide taina, e pusă în opoziție cu lumina *mea*. Cele două lumini, așa cum apar ele în această poezie în fața tainelor, una sugrumîndu-le, alta sporindu-le, pot fi puse în paralelă cu două procedee ale cunoașterii luciferice din filosofia lui Blaga : „plus-cunoașterea", care năzuiește spre reducerea misterului cosmic, și „minus-cunoașterea", care tinde să potențeze misterul. Poetul nu poematizează o filosofie, după cum filosoful nu conceptualizează o efervescență lirică. Cele două lumini nu simbolizează, cu toate apropierile ce se pot face, rațiunea și extraraționalul, intelectual enstatic și ecstatic în termenii lui Blaga, ci semnifică prin ele însele două puteri contrare operînd atît pe planul cosmic, cît și pe cel intim, al creației poetice.

Nimic nu se împotrivește vederilor lui Blaga despre poezie ca o lirică a pseudomisterelor, a enigmelor. „Există un ermetism ce pornește de la cuvînt și rămîne la cuvînt, un ermetism al falselor taine, ca al ghicitorilor, și există o poezie anevoioasă, greu accesibilă sensibilității și inteligenței de toate zilele ; o poezie care se luptă cu tainele lumii, ca Iacob cu îngerul" [28]. Poezia lui Rilke este o asemenea luptă. Blaga vede în ea modelul exemplar al unei lirici de cunoaștere. O poezie a „sensibilității metafizice" [29], ce nu este însă o poezie didactică, discursivă. Filosoful nostru își manifestă adeseori repulsia față de discursul poetic-filosofic. Potrivnic al oricărei *Gedankenlyrik*, al ostentației filosofice în poezie, al unei așa-zise „poezii metafizice de natură didactică" [30], el consideră antipoetică versificarea unui discurs sistematic, articulat logic. Același motiv, care-l face să năzuiască spre *sporirea tainei*, îl determină să excomunice poe-

[28] Lucian Blaga, *Rainer Maria Rilke*, *Steaua*, nr. 12, dec. 1956, reprodus în *Isvoade*, ed. cit., p. 127.
[29] *Id. ibid.*
[30] *Id.* p. 49.

zia didactic-filosofică. E izbitor paralelismul — am putea spune chiar identitatea — între confesiunile poetului referitoare la „o fundamentală atitudine și reacțiune metafizică“ [31] ce stă la baza speculațiilor sale, și mărturisirea sa după care toate sensurile poeziei sale ar ține de „domeniul unei sensibilități metafizice ce coboară în adînc și vine din adînc“ [32]. Esențial este faptul că acea atitudine metafizică comunică cu această sensibilitate, fiind totuși radical diferite. Distincția pe care o face Blaga e semnificativă mai puțin pentru interpretarea poeziei (respectiv a filosofiei) sale, cît pentru modul în care se raportează la ele. Astfel, în poetica sa joacă un rol capital această „sensibilitate metafizică“ ce nu are „confinii cu înțelegerea filosofică discursivă“ [33]. Aceasta nu înseamnă doar indicarea unei surse a creației sale, ci și eliminarea oricărei intenții extrapoetice din perimetrul liricii. Poezia nu este mistică, metafizică etc. „Poezia mea este, *în afară de orice intenție*, așa cum este“ [34]. Nu se găsesc într-însa sensuri ascunse ce ar putea fi formulate în mod abstract; nici un motiv — mitic, metafizic, teologic — nu este tratat dogmatic. Declarațiile acestea nu fac parte doar dintr-o *ars poetica particulară*. Ele sînt generalizate [35] și formulate ca într-un edict ce absolvă doar poezia a cărei substanță izvorăște dintr-o reală sensibilitate metafizică și se preface în viziune, dar condamnă orice altă filosofie poetică.

Excluderea „ideilor“, a abstracțiilor din sfera poeziei favorizează, în mod cert, modalitățile gîndirii arhaice, mitice sau magice. „Cei mai mulți mari poeți — constată Blaga — gîndesc în creațiile lor într-o formă arhaică, magică sau mitică, oricît s-ar fi dezbărat pe podișurile conștiinței de aceste moduri“ [36]. Îndeosebi gîndirea și fantezia mitopoetică (mai mult chiar decît sensibilitatea metafizică) generează și in-formează lirica. Miticul este o constantă; el răspunde

---

[31] Lucian Blaga, *Despre cîteva execese de erudiție — Un răspuns*, *Gîndirea*, an. XIV, nr. 3, 1935.

[32] *Note* la Lucian Blaga, *Poezii*, ed. cit., p. 493.

[33] *Id. ibid.*

[34] *Id. ibid.*

[35] Îndeosebi în articolul *Critica literară și filozofia*, *Saeculum*, an. I, nr. 2, martie—aprilie, 1943, pp. 3—15.

[36] Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, ediția cit., p. 108.

unei permanențe umane, nu este un dat arhaic transmis prin tradiție. Poetul îndeplinește o funcție mitopoetică ; el creează sau proiectează mituri. „Născocesc motive mitice la fiece pas, fiindcă fără de o gîndire mitică nu ia ființă, din păcate sau din fericire, nici o poezie“ [37].

În *Geneza metaforii și sensul culturi*, filosoful operează o serie de distincții între miturile „semnificative“ (care revelează semnificații ce pot avea un echivalent logic) și cele „trans-semnificative“ (care încearcă să reveleze ceva fără echivalent logic). În acestea din urmă recunoaștem refuzul des-tăinuirii, voința de mister, sporirea tainei din poetica blagiană. Spiritul mitic oferă o matrice poeticului, întrucît își întemeiază proiecțiile pe analogie, tinzînd să integreze lumea dată în viziuni construite din elemente de experiență vitalizată. Mitul (îndeosebi cel trans-semnificativ) se degradează, se reduce la alegorie, prin exegeză, prin dezvelirea tainei. Desigur, Blaga știe prea bine — și o afirmă — că : „Ascunsul invită, cheamă, solicită actul dezvelirii“ [38]. Dar mitul nefiind un simplu înveliș al ideii, nu poate fi transpus în idee. Tot astfel mitul pe care poetul îl „născocește la fiecare pas“ apare în poezia lui revelat *metaforic*. Miturile trans-semnificative sînt alegoric interpretabile dar interpretarea le anihilează *ca* mituri. După cum mitul nu poate fi tradus într-o idee, tot astfel poezia nu poate fi transpusă într-o proză decît distrugînd-o ca poezie. Poezia conține o „sarcină mitică“ [39] pe care Blaga o atribuie cuvintelor ce o alcătuiesc. Astfel, vocabula „toiag“ ar avea o altă sarcină mitică decît cuvîntul „baston“. De unde o critică adusă poeților contemporani pasionați ai verbului lipsit de sarcină mitică. Afirmînd o asemenea distincție în ordinea semantică, se întoarce oare Blaga la deosebirile de valoare poetică pe care artele poetice mai vechi le stabileau între cuvinte ? Nu, desigur. Nu cuvintele luate în sine, ci raporturile dintre ele, structurile verbale dobîndesc o valoare prin participarea lor la o construcție metaforică. Limbajul poetic este, „în cea mai intimă esență a sa ceva «metaforic»“ [40]. Iar esența me-

[37] Note la Lucian Blaga, *Poezii*, ediția cit., p. 493.
[38] Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, ediția cit., p. 298.
[39] *Id.*, p. 300.
[40] *Id.*, p. 312.

taforică a limbajului poetic conferă verbului valori şi virtuţi, altele decît cele pe care cuvintele ce alcătuiesc acel limbaj poetic le au în vorbirea curentă.

Poezia este, aşadar, funciar metaforică. Dar metaforicul e prezent şi în creaţia metafizică, ba chiar şi în problematica ştiinţifică. O deosebire radicală separă metafora mitică şi poetică de cea care apare ca nucleu al unor formaţiuni teoretice (metafizice şi ştiinţifice). Şi, înainte de toate, esenţa metaforică a limbajului poetic face ca metafora să nu constituie doar un atribut al poeziei. Nu desprindem doar metafore în ţesătura lirică ; însăşi această ţesătură e de natură metaforică. În filosofia blagiană a poeziei nu există tropi privilegiaţi. Poetul-filosof nu pledează pentru un „imaginism" sau un „metaforism" programatic. El nu preţuieşte metafora mai mult decît alte elemente — tropi, figuri etc. — sau alte modalităţi prozodice. Alături de imagini, elementele conceptuale — recunoaşte poetul — joacă un rol important în economia poeziei. Structurile poetice manifestă, însă, metaforismul funciar al actului revelator.

Din insistenţa cu care Blaga revine (atît în *Geneza metaforei şi sensul culturii* cît şi în *Artă şi valoare*) asupra acestei idei întrezărim un corolar al tezei privind originea abisală a creaţiei poetice. De aici, în tipologia metaforelor pe care o prezintă gînditorul, în împărţirea pe care o face în două grupuri mari, — al metaforelor plasticizante generate prin analogie şi avînd o funcţie expresivă, precum şi al metaforelor revelatorii care conjugă fapte analogic-dizanalogice spre a revela un mister — accentul pus asupra celei de-a doua categorii. Prin poziţia ei în orizontul misterului, prin metaforismul ei structural, prin metaforele revelatorii care o alcătuiesc, poezia îndeplineşte un rost ontologic. Blaga atribuie chiar metaforei, în dubla sa ipostază, un dublu rost ontologic. Ea corectează situaţia îndoit precară a omului trăind într-o lume concretă pe care nu o poate exprima şi într-un orizont al misterului pe care nu-l poate revela. Structura metaforică a poeziei o face expresivă şi revelatoare totodată. Astfel, poezia intervine în destinul uman. Poetica se prelungeşte în ontologie şi metafizică.

Amintind alături de figurile poeziei elementele ei conceptuale, Blaga enumără printre „mijloacele" poetice *cuvîntul*. El se referă la corpul sensibil al verbului, la sonori-

tate şi ritm, la structura concretă a limbajului poetic. „În poezie «cuvîntul» pentru sine, cu vocalele şi consonanţele sale, este un corp mistic ca o biserică“ [41]. Agnosticul Blaga se dovedeşte în această formulare mai apropiat de sensul spiritualist al tezelor lui Bremond decît chiar unii discipoli francezi ai abatelui. Expresia este însă metaforică. În realitate, filosoful caută în statuarea unui *corp* al cuvîntului o compensaţie la conceptualitatea sa. „Corpul mistic“ nu trebuie înţeles decît ca o plenitudine intuitivă şi corelat cu ea, o funcţie metaforică pe care verbul o are la nivelul substanţei sale sonore.

Textele în care Blaga tratează despre „densitatea intuitivă a cuvîntului“ [42], ce nu se constituie numai datorită conţinutului său semnificativ, ci şi a corpului sonor ca atare, sînt pline de intuiţii din nefericire nedezvoltate, nesusţinute printr-un aparat experimental. Poetica filosofului nostru ar putea deveni o artă aplicată cu precepte concrete, reflectînd practica poetului. De fapt, avem unele observaţii privind limbajul poetic, care anunţă rezultatul unor cercetări mai recente ale poeticii. Ele îşi au temeiul într-o ipostaziere a materialităţii cuvîntului poetic. Misticitatea corpului sonor verbal este echivalentul unei autonomii sau, mai exact, a unei valori specifice. Limbajul poetic este alcătuit din cuvinte, dar valoarea poetică a acestora nu rezidă doar în expresivitatea lor. Cuvintele în poezie nu sînt doar instrumente de comunicare, ci esteme — ca să folosim un termen al poeticii recente. Ele dobîndesc prin sonoritate, ritm, muzicalitate, poziţie în frază etc. ceea ce nu le conferă doar valoarea lor semantică, virtuţi şi funcţii specific poetice. Ele sînt revelatoare la acest nivel al materialităţii lor, prin substanţa lor sonoră, prin structura lor sensibilă. Dintr-o nevoie a corelării tezelor poeticii, Blaga asociază valoarea aceasta substanţială a corpului sonor şi structura metaforică a limbajului poetic. Astfel : „Cuvîntul «poetic» este în materialitatea sa desigur *altceva* decît o stare emotivă sau un gînd, dar el prezintă tocmai în materialitatea sa şi ceva *analogic* stării emotive sau gîndului. Limbajul poetic este prin urmare prin latura sa materială, ritmică şi sonoră ca atare,

---

[41] Lucian Blaga, *Trilogia valorilor*, ediţia cit., p. 590.
[42] *Id.*, p. 654.

ceva «metaforic»" [43]. Blaga observă (mult înaintea unui Wimsatt, autorul cunoscutei lucrări *The Verbal Icon*) că limba poetică se deosebește de proză prin faptul că — în calitate de mediu sonor și ritmic — devine „icoana miraculoasă a unor stări sau lucruri, exprimate de altă parte și conceptual prin ea" [44]. Dacă eliminăm „miraculosul", ca și „misticul", simple epitete ornante ale filosofului-poet, rămîne recunoașterea cuvintelor *icon* care ne dau o imagine a obiectului în sensul de reproducere, model sau structură, prin însăși substanța lor. De aici decurge calitatea revelatoare și nu simplu expresivă a limbajului poetic, acesta fiind, am putea spune, un *analogon metaforic* al stărilor, gîndurilor, trăirilor sau obiectelor.

Ne întrebăm dacă, în faza edificării trilogiilor, Blaga ar mai fi susținut o idee pe care o exprimase într-un text din *Pietre pentru templul meu*. „Poezie — afirma tînărul cugetător — poți scoate din orice material. Cu toate astea nu cunosc nici un singur mare poet să nu sufere de prejudecata că poezie poți făuri numai dintr-un *anumit soi de material*" [45]. Limbajul poetic nu este identic cu limbajul comun. Acesta din urmă trece printr-o transformare conjugată cu trecerea omului din orizontul lumii date în orizontul misterului și al revelării. Proprietățile latente ale limbajului sînt „magic solicitate" [46] în poezie. Aceste proprietăți sînt actualizate poetic sub forma unor abateri de la vorbirea comună. Astfel instrumentul comunicării sociale se metamorfozează în limbaj poetic.

Schițînd, în *Artă și valoare*, o evoluție a condiției limbajului poetic de la vechii greci pînă la zilele noastre, Blaga afirmă relativitatea valorică a elementelor prozodice. Nici ritmul, nici metrica, nici rima nu sînt absolute ale limbajului poetic. Toate aceste mijloace de sensibilizare depind de intenția revelatoare și de categoriile abisale ale poetului. Ca într-o *apologia pro arte sua*, Blaga pledează pentru un limbaj poetic modern, cu ritmuri libere și lipsit de rimă. Există într-o asemenea poezie goluri de organizare ce sînt

---

[43] Lucian Blaga, *Trilogia culturii, ediția cit.*, p. 313.
[44] *Id.*, p. 314.
[45] Lucian Blaga, *Zări și etape*, E.P.L., București, p. 25.
[46] Lucian Blaga, *Trilogia valorilor, ediția cit.*, p. 654.

compensate prin inversiuni sintactice şi abundenţa metaforelor, chiar şi a celor abstracte. Această proprietate a liricii noi îi conferă o densitate a substanţei vizionare mai mare decît aceea a poeziei antice eline sau orientale. Departe de a subaprecia poezia modernă, Blaga o consideră mult mai aptă — în categoriile stilistice proprii epocii — pentru revelarea misterelor. De altfel, într-o recenzie la teza lui Tudor Vianu, *Das Wertungsproblem in Schillers Poetik*, el judecă pe acei înaintaşi care, cîntărind valoarea respectivă a poeziei moderne faţă de cea clasică, deşi trăiau şi simţeau valoarea celei dintîi, o credeau inferioară celei din urmă. Trăirea unei valori nu coincidea la ei cu admiterea acelei valori.

Fără să adere la programul avangardei, dar nu fără a fi suferit, — oricît de mijlocit înrîurirea expresionismului şi chiar a futurismului —, îl vedem pe tînărul Blaga descoperind „frumuseţea în tehnică", ironizînd pe cei ce socoteau că poezia dispare o dată cu introducerea locomotivelor, şi afirmînd în spiritul manifestelor lui Marinetti : „Într-o epocă de progres rapid idealul de frumuseţe trebuie să devină dinamic" [47]. Totuşi, în anii maturităţii sale creatoare, el condamnă suprarealismul, ca şi manierismul, ca impasuri ale destinului creator. „Superrealismul" — cum îl numeşte el într-un capitol din *Geneza metaforei şi sensul culturii* — ignoră complexul actului creator cînd vrea să-l reducă la un mod particular de a crea visarea. Nu fără o anume doză de ingenuitate egoistă, filosoful reproşează „suprarealismului" nerecunoaşterea unor teze privind poezia ale propriului său sistem, emise după apariţia primului *Manifest* al lui Breton, precum : intenţia revelatoare, transcendenţa, categoriile stilistice etc.

Adversitatea împotriva Avangardei se accentuează pe măsură ce trec anii ; asistăm la o clasicizare a concepţiilor lui Blaga despre poezie în anii de după 1942-43. El însuşi mărturiseşte referindu-se e drept la creaţia sa poetică : „De la forma versului liber, în ritmuri abrupte, trec tot mai mult la forma clasică, căutînd totuşi să păstrez şi să amplific modernitatea expresiei. Pe drumuri subt soare, sau pe cărări adumbrite mă simt redat rostului meu ziditor" [48].

---

[47] Lucian Blaga, *Frumuseţea în tehnică*, *Patria*, an. IV, nr. 207,
[48] *Note* la Lucian Blaga, *Poezii*, *ediţia cit.*, p. 492.

Urmărind evoluţia aceasta a poeziei şi, subsecvent, a poeticii blagiene, observăm o influenţă a folclorului. În poezia populară, filosoful descoperea o matcă stilistică fecundă a marilor proiecţii metafizice ca şi a viziunilor poeziei majore. Doina revelează orizontul spaţial cu care e solidar sufletul inconştient românesc. Chiar metrica poeziei noastre populare (întemeiată pe troheu şi iamb, refuzînd dactilul) ar fi determinată şi ar manifesta totodată categoriile stilistice matriciale ale spaţiului mioritic. Un poet român trebuie să ţină seamă de ritmurile interioare ale limbii, care s-au creat concomitent cu constituirea ritmică a acestui spaţiu.

Stilul, mai exact determinantele stilistice constituie — în spiritul filosofiei lui Blaga — o necesitate ineluctabilă. „Stilul e ca un jug suprem, în robia căruia trăim, dar pe care nu-l simţim decît arareori ca atare“ [49]. Creatorii au adeseori o conştiinţă „periferială“ a propriului lor stil. Preceptul suprem şi cuprinzător al poeticii lui Blaga este cel, neformulat de el dar prezent în subtextul operei sale, după care poetul, creator prin excelenţă, se cuvine să dobîndească o superioară conştiinţă a fatalităţilor stilistice care determină din umbra inconştientului creaţia sa. Pentru poetul-filosof, inconştientul este şi rămîne preţios ca inconştient, ca materie a creaţiei, ca o eternă copilărie a spiritului. Dar creaţia în sine presupune autocontrolul (pe care nu-l presupun, după Blaga, scrierile suprarealiste) şi, mai mult decît atît, o reflecţie asupra creaţiei, cu alte cuvinte dedublarea poeziei printr-o poetică lucidă.

Poetica lui Blaga e clădită pe tensiunea subiacentă a inconştientului ce se pretinde conştientizat, revelat, fără ca puterile abisale să fie abolite. Paradox fundamental al creaţiei poetice şi metafizice blagiene. Că această creaţie este funciar *poezie*, că întreaga cultură umană ca revelare a misterului — mitică, metaforică şi stilistică — este structural poetică, întregul sistem al trilogiilor ne-o dovedeşte. Fără să fi elaborat o *Ars poetica*, Lucian Blaga a construit un vast edificiu filosofic — de la epistemologie prin filosofia culturii şi valorilor, la metafizică — pornind de la o meditaţie asupra destinului omului creator, în fond, al poetului.

---

[49] Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, ediţia cit., p. 4.

ION BARBU

Atunci cînd Ion Barbu vorbeşte despre lichidarea (în 1930) a trecutului său literar, lichidare concomitentă cu o regăsire de sine însuşi, prin cufundarea în opera lui Gauss, Riemann şi Klein, tăcerea pe care o asumă pare echivalentă cu o convertire a poetului la Geometrie. Stimîndu-se (supremă cochetărie şi delicată umilinţă a unui mare orgolios) „mai mult ca practicant al matematicilor şi prea puţin ca poet şi numai atît cît poezia aminteşte de geometrie“ [1], Ion Barbu se va considera, după convertire, un reprezentant al Programului de la Erlangen, al unei „mişcări de idei care, în ceea ce priveşte întinderea consecinţelor şi răsturnarea punctelor de vedere, poate fi asemuită *Discursului Metodei* sau Reformei însăşi“ [2]. De fapt, chiar aceste cuvinte, prin care un program de sistematizare a geometriei este echivalent cu o reformă spirituală, dovedesc că „tăcerea“ barbiană are semnificaţii care depăşesc faptul simplu al întoarcerii unui geometru la uneltele sale. Această tăcere este consecinţa unei convertiri în care Geometria a jucat rolul unei experienţe extatice, de genul aceleia care — după spusa legendei — l-a determinat pe Toma de Aquino, în urma unei viziuni beatifice, să exclame: „nu mai scriu, orice cuvinte pe lîngă o asemenea lumină nu sînt decît paie“. Matematicile i-au ofe-

[1] Cf. I. Valerian, *De vorbă cu d-l Ion Barbu*, *Viaţa literară*, 5 febr. 1927, cit. după Ion Barbu, *Pagini de proză*, ed. îngrijită de Dinu Pillat, E. P.L., Bucureşti, 1968, p. 39.

[2] *Pagini de proză*, ed. cit., p. 160.

rit lui Barbu prilejul unei purificări ; asceza matematică a însemnat pentru el o *via purgativa* a cunoașterii. Nu îi declara el Ninei Cassian mai tîrziu : „Pot ajunge la cunoașterea mîntuitoare nu pe calea poeziei, interzisă mie și alor mei, dar pe calea rampantă a științei, pentru care mă simt în adevăr făcut... Numai matematicile mă fericesc“ [3]. Geometria, algebra aparțin unui plan soteriologic la care Ion Barbu nu mai crede că poezia poate avea acces. De aici renunțarea relativ ușoară, de aici, dacă nu disprețul, cel puțin răceala sentinței de judecată pronunțată asupra poeziei în confesiunea care exprimă detașarea de ea : „Poezia mă declasează, tocmai prin surclasarea pe care o încerc“ [4].

Adresîndu-se într-un tîrziu tinerilor poeți, după ce de ani părea să-și fi atîrnat harfa într-o salcie, Barbu mărturisea ceva din drama petrecută, indicîndu-ne locul în care trebuie căutat izvorul tăcerii sale, al renunțării sale la cuvîntul poetic : „În tinerețe am aruncat discuției cuvîntul de *lirism absolut*. Mulți l-au întîmpinat cu potrivnicie. Astăzi pare sigur că dreptatea a stat de partea celora, nu a mea. Poezia e încă valoare relativă. E vălul de aparențe și încîntare, fîlfîitor deasupra lucrurilor, cum se definea din vechi. Să alegi între grațios și Grație, între încîntare și Mîntuire, iată canonul întrebării. Suflet mai degrabă religios decît artistic, am vrut în versificările mele să dau echivalentul unor constatări absolute ale intelectului și viziunii : starea de geometrie și, deasupra ei, extaza.“ [5] Vom reveni asupra acestui text. Deocamdată atît. Însăși convertirea la geometrie și, consecutivă ei, tăcerea poetică, trebuie înțeleasă în cazul lui Ion Barbu ca o mutație spirituală spre o mai înaltă modalitate a poematizării. „Starea de geometrie“ este o stare charismatică, poetul înaintînd prin geometrie spre extază, urmînd un itinerar în care stadiile anterioare nu sînt anulate, ci transfigurate prin cele ulterioare.

Va fi urmat Ion Barbu (o, desigur, pe proprii căi absconse !) modelul lui Paul Valéry, al unei orgolioase retrageri, ca într-o mănăstire a Spiritului pur, din dedalul impur al poe-

[3] *Id.*, p. 59.
[4] *Id., ibid.*
[5] *Cuvînt către poeți*, *Pan*, 1—15 martie 1942, reedit. în *Pagini de proză*, ed., cit., p. 104.

ziei preasensibile ? Înţelege semnificaţia tăcerii lui Paul Valéry prin existenţa imaginară a Domnului Teste, pentru care păcatul capital e acela al *manifestării.* Cuvîntul fiind, prin excelenţă, un mod de a te manifesta, este condamnabil. Domnului Teste, fiinţă pur raţională, îi convin semnele abstracte care nu semnifică nimic în afara lor. Referindu-se la obiectele unei lumi contingente sau la intimităţile unui subiect ce se descoperă, cuvintele *trădează,* se situează în neadevăr, sînt minciună. Nu se poate vorbi doar de neîncrederea Domnului Teste în limbaj, ci de o adevărată oroare a sa pentru meandrele mincinoase ale cuvîntării. De altfel, Valéry-Teste poartă sigiliul unui angelism intelectual. Obsesia purităţii pe care am putea să o urmărim în poezia modernă, de la Rimbaud prin Mallarmé la Valéry, impune şi ea o reţinere pudică în manifestare şi, îndeosebi, în manifestarea sentimentelor. Emoţiile, mişcările tumultoase care deplasează linia dreaptă a unei raţiuni pure, sînt impurităţi ce ţin de un eu detestabil. În consecinţă, Domnul Teste condamnă emoţia, şi, mai presus de orice, emoţiile estetice. Nimic mai impur, în spiritul său, decît un poet care se arată pe sine, care îşi descoperă secretele. Nu te manifesta, evită emoţiile şi exprimarea lor, iată sfaturile unui demon tentator, partizan al deplinei lucidităţi, adversar al poeziei confesive, şi chiar al poeziei ca atare. Valéry a sucombat (un timp şi parţial) acestei ispite luciferice a unei sterile purităţi, uman imposibilă. Domnul Teste, eroul său ideal, este opusul lui Leonardo care, ca un constructor mitic, reprezintă cealaltă apetenţă a sufletului valéryan. Între Teste şi Leonardo, între sterilitatea spiritului geometric şi fecunditatea spiritului poetic, Valéry va pendula indefinit. Tăcerea sa, acea întrerupere de două decenii a activităţii literare (unul din cele mai curioase fenomene din istoria poeţilor moderni) este un fel de punct mort, de neutralitate a tendinţelor ambivalente ce-şi disputau spiritul lui Valéry. Ambiguitatea geometrie-poezie este, desigur, şi în cazul său aparentă. Nu pentru că ar fi sedus de prestigiile unei discipline *mai pure* a părăsit Valéry, la un moment dat, poezia, ci pentru că nimic nu i se părea îndeajuns de pur sufletului acesta iubitor de tăcere. De altfel, nici tăcerea nu-l va satisface. Matematicile constituie pentru el nu o salvare, ci un opiu. Angelismul raţiunii este, de fapt, în cazul lui Valéry, o demonie : poetul este prea orgolios pentru ca scri-

ind să pară a abdica în faţa altora. A scrie înseamnă, într-adevăr, a recunoaşte că ai nevoie de alţii, că nu poţi fi singur („*tel qu'en lui-même*"). Orgoliul solipsist al unui eu suveran, absolut, interzice comunicarea cu altul, nevoia comuniunii prin cuvînt. Pentru Valéry, paradoxul literaturii este acela al originalităţii prin renunţarea la originalitate : a fi tu însuţi prin alţii. Or, Valéry este încă umanistul de veche spiţă, pentru care (aspiraţie clasic goetheană) personalitatea constituie binele suprem. A te cuceri, a te poseda pe deplin, în deplină luciditate pe tine însuţi, iată ţelul celui care şi-a scris şi el „Faustul său". Dar, fără îndoială, în orele acelea de matinală tăcere pe care poetul *Cimitirului marin* şi le rezerva unei meditaţii pe cît de laborioase pe atît de nesistematice, cuvîntul nu i se părea acestui om, care nu putea renunţa la cuvînt, mijlocul cel mai eficace pentru a ajunge la o totală posesiune de sine. Căci prin cuvînt poţi cuceri pe altul, dar în acelaşi timp te laşi cucerit de el. Devii, oarecum, sclavul cuvîntului rostit. Scrisul, îndeosebi, i se va fi părut lui Valéry o intolerabilă alienare, la care n-a putut renunţa, însă, pînă la urmă. A tăcut vreme îndelungată, a căutat să exorcizeze prin negaţie, prin substituire, prin uitare, demonul poetic, dar pînă în cele din urmă demonul (sau îngerul) poeziei l-a răpus. Şi-a făcut din exorcismele zădărnicite substanţa însăşi a poeziei sale.

Într-unul din textele mai puţin comentate ale lui Ion Barbu — o conferinţă ţinută în cerc restrîns, în limba franceză — poetul face portretul şi analiza operei lui Rimbaud, pe care-l consideră, dacă nu cel mai mare, cel mai insolit dintre poeţii tuturor timpurilor. Alt caz de „tăcere" a poetului. Nu ne mirăm atunci cînd îl ascultăm pe Barbu, poetul îndrăgostit de focurile glaciale ale Geometriei, cuvîntînd despre „scientismul" lui Rimbaud. Apropiindu-l viziunii sale despre poezie, Barbu vede în ultimele scrieri ale lui Rimbaud, *Une Saison en enfer* şi *Illuminations*, „un fel de *introducere la cunoaşterea extatică a lumii sensibile*, un fel de trecere la limita cercetării exacte" [6]. De aceea, poezia aceasta — după poetul *Jocului secund* — poate să obţină chiar şi asentimentul acelora a căror muză e severa Uranie. Dar deşi

[6] *Pagini de proză, ed. cit.*, p. 115.

apropie existența dramatică a lui Rimbaud de aceea a lui Pascal, ori a lui Evariste Gallois, enigma tăcerii lui Rimbaud nu-l preocupă pe Barbu. Să nu fi făcut el anumite apropieri, ca și inevitabile disocieri, între propria lui tăcere și aceea a tînărului prea devreme copt „sub soarele satanic al pubertăților violente" ? În 1947, cînd ține alocuțiunea lui despre Rimbaud, se împlineau șaptesprezece ani de la apariția volumului *Joc secund* (1930) și de la intrarea în tăcere (relativă) a poetului. Știm cît de multe interpretări s-au dat renunțării la poezie a lui Rimbaud, unele pornind de la datele biografiei, altele de la analizele operei. Ca orice tăcere, ea implică o mutație interioară. Dar nu se poate vorbi în cazul lui Rimbaud, ca și în acela al lui Ion Barbu, de o convertire la un crez mai înalt. Coborîrea lui Rimbaud în infern nu e urmată de o ieșire la lumină. Fuga în Harrar reprezintă o moarte totală a spiritului. Căci nu ne putem lăsa înșelați, ca și Ion Barbu, de memoriile asupra unor regiuni neexplorate ale Etiopiei pe care Rimbaud le-a trimis de la Aden Societății franceze de geografie, în stilul obiectiv și sobru al savanților. Am putea spune că, supus unei bizare metempsihoze, Rimbaud *uită* existența sa anterioară în lumea poeziei. Ființa sa poetică dispare. Și, oricît de lungă i-ar fi fost viața, aceasta ar fi fost viața altuia. Cel care, mai mult decît oricare alt poet modern (sau poate totuși Hölderlin... ?), a trăit ambiguitatea poeziei, naiva ei inocență de joc și teribila ei răspundere, era convins „în sufletul său și în trupul său" că în afara poeziei nu e mîntuire — *nulla salus*. Nu ideea de inocență — fundamentală ca obsesie, dublată însă de obsesia impurității — este aceea care explică creația rimbaudiană și renunțarea poetului la creație. Moartea poetică, acea bruscă tăcere a geniului de nouăsprezece ani, pe care Jacques Rivière o explică prin faptul că, scriind *Un anotimp în infern* și *Iluminările*, poetul își atinsese scopul prădalnic de care fusese absorbit, și anume, își descărcase sufletul proiectînd în afară de sine răul de care era atins, acea tăcere enigmatică se datorește, credem, faptului că poezia modernă, căreia Rimbaud unul dintre cei dintîi i-a dat un trup, și-a *consumat* creatorul. Verbul său poetic s-a redus pe sine la tăcere, printr-o consumpțiune ce ține de natura însăși a acestui verb. Tăcerea este demonul lăuntric al poeziei moderne. Ea poate să-și devoreze poeții — ca pe Hölderlin, Rimbaud sau

Eminescu —, dar tot ea este una din acele experienţe care generează poezia şi care contribuie la „înălţarea" gestului poetic.

Am vorbit despre unele modalităţi ale „tăcerii" poetice, pentru care „renunţarea" la poezie a lui Ion Barbu reprezintă una din cele mai semnificative experienţe-limită. Am căutat să analizăm raţiunile acestei *tăceri*, comparînd-o cu experienţele similare ale lui Valéry şi Rimbaud, nu atît pentru a desluşi arcanele unei personalităţi spirituale criptice, cît pentru a dobîndi un acces imediat la acel *loc* din care ni se poate deschide o perspectivă asupra artei sale poetice.

Locul acesta este al unei experienţe conflictuale şi amoroase totodată. Ion Barbu pare să aleagă între poezie şi geometrie, pe care le vede cînd opuse, într-un conflict ireductibil, cînd conjugate pînă la o extatică uniune. Pentru a înţelege ce a însemnat pentru el poezia trebuie să pornim de la această experienţă ambiguă conflictual-erotică şi în ultimă esenţă pseudo-mistică.

Vorbind o dată despre matematicianul german David Hilbert, Ion Barbu arăta că acest magistru, acest geniu al fundamentelor şi arhitect al unei ordini hipogeene (determinările îi aparţin) a căutat în matematici „dificultatea şi învingerea ei, pentru a crea într-însul acea beţie specială, castă şi înlănţuitoare ca un opium : *starea de geometrie*" [7]. Este evident că cel care scria aceste rînduri cunoştea el însuşi beţia, *Rausch*-ul cast al stării de geometrie. Dar nu cumva starea de poezie a însemnat multă vreme pentru el posibilitatea unei similar înlănţuitoare beţii ? Şi, dincolo de aceasta, n-a sperat el să trăiască, unite, contopite, aceste trăiri ? Şi n-a fost oare, pentru el, trăirea *stării de poezie* un eşec în realizarea unei cvasi-mistice uniuni, de unde dezamăgirea şi resentimentul ?

Mai tîrziu, după consumarea divorţului, a declarat — cum am văzut : „Mă stimez mai mult ca practicant al matematicelor şi prea puţin ca poet, şi numai atît cît poezia aminteşte de geometrie" [8]. Două observaţii pe marginea acestui text.

Întîi, remarcăm credinţa subiacentă în existenţa unei ierarhii în ordinea spiritului. Este cert că Barbu subordona

[7] *Id.* p. 175.

condiția poetului unei condiții superioare, a omului de știință. El statuează, de altfel, o asemenea ierarhie a castelor în Cetate, ale căror trepte aparțin, în ordine descrescîndă: preotului, învățatului, luptătorului și numai, în al patrulea rînd, poetului [9].

O altă observație se referă la cinstirea pe care o dă Barbu poeziei doar întrucît ea *amintește* de geometrie. Putem vorbi despre *nunțile* necesare dintre poezie și geometrie, reverie esențială, generatoare de poezie și de viziune asupra poeziei la poetul-matematician. „Oricît ar părea de contradictorii acești doi termeni la prima vedere, există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos unde se întîlnește cu poezia" [10]. Punctul de întîlnire se află, remarcăm, *în spațiul* geometriei. Că pentru a fi poet — în înțelesul dat acestei condiții de Ion Barbu — trebuie să fii, în prealabil, geometru, o afirmă tot el, într-o scrisoare particulară, referindu-se la ipoteticii săi discipoli: „Mă îndurerează (*il m'afflige*) de o descendență în ale cărei grimase nu mă recunosc. Nimeni n-are dreptul să se lase influențat de mine, dacă nu e geometru și dacă n-a refăcut pe socoteală proprie (și în același spirit auster ca mine) experiențele esoterice care stau la temeiul poeziei mele" [11].

Să considerăm ceva mai de aproape „starea de geometrie" la care se referă matematicianul. Am văzut că el se declara un adept al Programului de la Erlangen. Aceasta e denumirea obișnuită ce se dă unei lucrări a matematicianului Felix Klein — *Vergleichende Betrachtungen über neuere geometrische Forschingen*, 1872 — în care se expune principiul fundamental al clasificării geometriilor, pornind de la noțiunea de grup [12]. Geometria nu e decît studiul proprietăților pe care le au figurile investite cu caractere invariabile, rapor-

---

[8] *Id.*, p. 39.

[9] Cf. *Cuvînt către poeți*, *op. cit.*, p. 105.

[10] *Op. cit.*, p. 39.

[11] Scrisoare către Filip Enescu, din 16 iulie 1959, cit. de Dinu Pillat, *Ion Barbu*, Edit. Tineretului, București, 1969, p. 88.

[12] În exegeza poeziei *Grup*, din *Joc secund*, intervin o serie de elemente ce țin de Programul din Erlangen. Dar nu este aici locul, unde nu analizăm poezia, ci poetica lui Ion Barbu, să procedăm la această exegeză. Poezia aceasta este, însă, exemplară pentru ceea ce poetul numea „experiențele esoterice care stau la temeiul poeziei mele".

tate la un ansamblu de posibile variațiuni sau transformări formînd un grup. Programul de la Erlangen a eliminat definitiv orice privilegiu al geometriei elementare sau euclideene, dînd un puternic impuls sistematizării moderne a geometriei. În spiritul acestui program, nu se poate vorbi de *geometrie* și *spațiu*, ci de *geometrii* și *spații*. Îndepărtarea de geometria intuiției spațiale obișnuite a adus cu sine posibilități foarte fecunde de a trata *more geometrico*, adică prin intuiții de gradul al doilea anumite probleme matematice. Așadar, în baza Programului lui Felix Klein privind clasificarea geometriilor — la care adera Dan Barbillian — un sistem ipotetico-deductiv se poate numi *geometrie*, cînd studiază acele proprietăți ale anumitor figuri care rămîn invariabile în raport cu un grup determinat de transformări.

Dan Barbillian elogiază eclectismul luminat al Programului, spiritul său sintetic-ordonator, faptul că el unește posibilitatea fiecărei teorii în parte cu o viziune a întregului. Și aici, în această virtute a Programului al cărui reprezentant se chema, ca unul care a experimentat *starea de geometrie*, Ion Barbu remarcă o analogie între această stare și starea de poezie, sau mai exact, între ordinea geometrică și cea poetică. Referindu-se la Programul de la Erlangen, el spunea: „Astfel cercetarea matematică majoră primește o organizare și orientare învecinate cu aceea a funcțiunii poetice, apropiind prin metaforă elemente disjuncte, desfășură structura identică a universului sensibil“ [13]. Firește, analogia are limitele oricărei analogii formale. Dar ea dezvăluie un mod de a concepe matematica și poezia sub o specie comună caracteristică spiritului barbian, sub specia revelării structurilor printr-o *coincidentia oppositorum*. E mai mult decît probabil că Ion Barbu n-a cunoscut mai de aproape opera lui Nicolaus Cusanus, matematician, filosof și teolog. Dar tezele cu privire la *coincidentia oppositorum* (ca și la *essentia omnium essentiarum*, la *ratio universi* etc.) ale cugetătorului trecut prin matematici, fizică, prin pitagorism și neoplatonism i-ar fi cucerit probabil adeziunea. Una din aceste teze se aplică perfect eforturilor îndoite ale poetului-matematician de a uni elementele disjuncte, și îndeosebi (nu numai pe plan poetic) numele și actul de a numi. Teza lui Nicolaus

[13] *Op. cit.*, p. 160.

de Cusa (din *Docta ignorantia*) este următoarea: „Fă cel mai înalt efort al înțelegerii pentru a învălui în coincidența lor recepția numelui și al actului de a numi".

Iată ce înțelege Ion Barbu prin poezie, *ca și* prin geometrie: „o anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existență"[14]. Între acel sistem ipotetico-deductiv ce se poate numi geometrie, și organizarea elementelor verbale disjuncte prin metaforă, ambele orientate spre revelarea structurii identice a universului, analogia este manifestă. Prin fundarea axiomatică sau grupal-teoretică, matematicile asimilează doctrine diverse. Tot astfel, poezia, prin conjugarea elementelor discursive analogice. Poezia, ca și geometria sînt, așadar, sisteme simbolice. Referirea la simbol, în acest caz, are contingențe mai degrabă cu sfera matematicilor și, pe de altă parte, a religiei, decît cu aceea propriu-zis estetică, și mai ales — istoric circumscrisă — a poeziei simboliste. Pentru înțelegerea semnificației pe care o poate avea „simbolica" în economia poeticii barbiene, să considerăm succint sensurile rădăcinii eline, a termenului *symbolon*, respectiv a verbului *symbállein*. Sînt trei sensuri fundamentale pe care, în diverse grade, la diferite niveluri (chiar dacă nu toate în mod egal) le descoperim implicate în „simbolica" poetului-matematician. Acestea sînt: 1. a uni, a lega, a aduce împreună ceea ce a separat; 2. a se întîlni cu cineva, a trata cu cineva, a încheia o uniune, o legătură; 3. a descoperi ceva misterios, enigmatic (aplicabil îndeosebi la interpretarea verbului divin și a profețiilor). Corespunzător acestor trei sensuri ale verbului sînt următoarele trei categorii de sensuri substantivale: a. mijlocitor, semn de recunoaștere; b. ceea ce leagă părțile într-un tot, legătură, împletitură, societatea alcătuită din feluriți participanți, banchet, legătură erotică; c. semn de recunoaștere, tratat, mărime aritmetică, expresie a voinței divine. Pitagora a introdus termenul în limbajul filosofic, iar Platon mai tîrziu a cuprins eforturile predecesorilor săi în definirea simbolului într-o formulă simplă conform căreia acest concept ar consta într-o entitate ce face „una din două". Neoplatonicienii (de ex. Jamblichos) denumesc prin simbol uniunea între actele divine și umane.

[14] *Id.*, p. 39.

Însăşi întîlnirea dintre poezie şi geometrie, în perspectiva poeticii lui Ion Barbu, reprezintă o asemenea uniune. Uneori, poezia „aminteşte" de geometrie. Există în geometrie un loc în care se întîlneşte cu poezia. Aceasta din urmă „este o prelungire a geometriei", în aşa măsură încît — într-un moment mai senin — Barbu poate face această confesiune: „rămînînd poet, n-am părăsit niciodată domeniul divin al geometriei" [15]. Cînd îl elogiază pe Lucian Blaga, după apariţia volumului de poezii *Lauda somnului*, observă că poetul acesta „ştie precis unde trebuie căutată poezia. Propriile sale investigaţii şi experienţe fraterne din aceşti ultimi nouă ani îl obligă să cunoască principiul poeziei ca o spiritualitate a vizualităţii. «*Geometrie* înaltă şi sfîntă»" [16].

De la această sacralitate atribuită geometriei — de Ion Barbu, nu de Lucian Blaga — trebuie să pornim în comentarea textelor citate. Fervoarea matematicianului pentru geometrie (la început, cel puţin, în tinereţe, căci mai apoi, părăsind preocupările sale de geometrie, se va consacra unor probleme de algebră nealgoritmică) e fervoarea unui ins care simte nevoia cultului, nevoie ce nu poate fi potolită decît prin trăirea unor momente de uniune cu obiectul absolut al fervorii. Geometria (şi nu numai ea, cum vom vedea) este pentru Ion Barbu un spaţiu consacrat, un fel de crîng sfînt în care se petrec întîlniri *simbolice* — în sensurile antice, etimologice ale cuvîntului. Întîlnire a omului cu mai mult şi mai înalt decît umanul. „Suflet mai degrabă religios decît artistic — astfel se mărturiseşte poetul matematician în *Cuvînt către poeţi* —, am vrut în versificările mele să dau echivalentul unor stări absolute ale intelectului şi viziunii: starea de geometrie şi, deasupra ei, extaza" [17]. Prin starea de geometrie şi dincolo de ea e vizată extaza, o stare supremă de ek-stazie, de ieşire din sine, de uniune cu absolutul. Stare a *intelectului* şi *viziunii*. Geometria participă la o *via illuminativa* care debuşează imediat, „deasupra" ei, într-o mai înaltă *via unitiva*. Contemplativul, „suflet religios", găseşte în starea de geometrie şi în extaza pe care aceasta i-o mijloceşte succedaneul unei mistici.

---

[15] *Id.*, p. 40.
[16] *Id.*, p. 95.
[17] *Id.*, p. 105.

Este firesc ca de la asemenea înălțime spirituală — rîvnită — starea de poezie să fie privită fie ca o trăire de calitate spirituală inferioară, fie ca o stare asimilabilă cu starea de geometrie și *salvată* ca atare. Numai întrucît poezia amintește de geometrie, numai în locul în care se întîlnește cu aceasta, numai ca echivalent al stării de geometrie ca prelungire a „domeniului divin" al geometriei, ea poate fi *consacrată*.

„Dan Barbillian — observă cu finețe Solomon Marcus — era un mare contemplativ. Nu înceta nici o clipă să se mire în fața structurii matematice a universului, întîrziind îndelung în fața fiecărei proprietăți noi, cu o prospețime și un neastîmpăr al spiritului în care omul de știință și poetul erau deopotrivă prezenți" [18]. Contemplația este eminamente un act al intelectului de simplă intuire a adevărului. Ea diferă de cugetare și meditație, printre altele, prin însuși faptul că aspiră spre o cunoaștere extatică — orientată spre uniunea cu obiectul cunoscut. Or, cunoașterea în spiritul barbian nu este niciodată o simplă investigare a fenomenelor, o depistare și o descriere a lumii sensibile. Aceasta ar fi o cunoaștere inferioară, de gradul întîi. Contemplația este o cunoaștere de gradul al doilea. Ea caută numenul, lucrul în sine. Dar numenul nu se atinge printr-o „laborioasă barbarie" științifică, prin simpla enumerare, analiză și descriere, ori simplul calcul al fenomenelor. De altfel, în sferele matematicilor pure, fenomenul este — prin însăși natura acestei științe a științelor — decantat. „Realitatea în matematicile pure — arată de altfel Ion Barbu — o constituie lumea conceptelor (abstracțiuni ale unor date directe ale experienței). Deci tratarea realistă a acestei naturi secunde, cogitale, o constituie nu dezvoltările algoritmice (calculatoare), ci combinarea logică a axiomelor. Tot ce se interpune între subiectul rațional și «datum»-ul noțiunilor, tulbură oglindirea lor în spirit" [19]. Fără să intrăm în discutarea acestor aserțiuni, trebuie să remarcăm următoarele: 1. Dan Barbillian consideră calculul matematic o metodă heuristică utilă dar care nu poate să ajungă la esențe, ba, dimpotrivă, care maschează „adevărata

[18] Solomon Marcus, *Din gîndirea matematică românească*, Edit. științifică și enciclopedică, București, 1975, p. 124.
[19] *Id.*, p. 224—225.

natură a lucrurilor" ; 2. pasiunea lui Dan Barbillian pentru algebra nealgoritmică (despre care ne vorbește Solomon Marcus) este conjugată (și în fond este una) cu deschiderea sa spre *natura secundă, cogitală ;* 3. lumea conceptelor, a abstracțiunilor (din care face parte combinarea logică a axiomelor) este, ontologic, o lume a reflectărilor în spirit, dar nu a reflectării sensibilului, ci a unui *datum* al noțiunilor ; 4. Reflectarea în spirit implică un primat al spiritului obiectiv transcendent, asupra spiritului subiectiv ; 5. nu formele reale, ci cele posibile de existență îl interesează pe matematician (și pe poet).

Dar cel mai important corolar e cel pe care-l deducem cu privire la poezie ca prelungire a geometriei. Ca și aceasta din urmă, poezia se refuză ca reprezentare a fenomenelor. Asemenea geometriei (și împreună cu ea), poezia vizează universul infinit al posibilelor. Ca și savantul, poetul e un demiurg care proiectează lumi probabile („Suntem contemporanii lui Einstein care concurează pe Euclid în imaginarea de universuri abstracte, fatal trebuie să facem și noi... concurență demiurgului în imaginarea unor lumi probabile" [20]). Această „imagine" nu este o reprezentare a realiilor, dar nici un elaborat al unei subiectivități imaginante. Ea este de natură simbolică — adică manifestă sensurile profunde, esențele, mijlocește semnele de recunoaștere a ideilor ; leagă într-un tot cosmic aspectele parțiale, posibile, ale unui univers ipotetic ; reprezintă „formele posibile de existență" în relațiile lor. Geometria și poezia prin natura lor simbolică se oferă drept cunoaștere *în oglindă.* Poetica „jocului secund" este aceea a contemplării în oglindă simbolică. După Ion Barbu, toate simbolurile se cer omogenizate, pentru ca — prin coordonarea lor — să aducă în existență un nonneant cosmic. Abstracțiunile matematice, ca și figurația poetică, au — în mod egal — nevoie de simboluri concrete în reflectarea unui cosmos unitar" [21]. Geometria și poezia, deopotrivă, mijlocesc o cunoaștere extatică. Desigur, prin organizarea cercetărilor matematice majore, ca și prin organizarea elementelor disjuncte în funcțiunea poetică, se revelează

[20] *Id.*, p. 39.

[21] Cf. Ion Barbu, *Rînduri despre poezia engleză, România nouă,* an. II, 19 iunie, 1921.

structura identică a universului sensibil. Dar numai printr-o simbolică a formelor posibile.

Unde e, aşadar, acel *loc luminos* în care geometria se întîlneşte cu poezia ? Acesta este locul unei *înţelegeri* contemplative, simbolice, pure. Recunoaştem o asemenea circumscriere a domeniului poeziei şi a raporturilor ei de identificare (mai mult decît de conjuncţie) cu geometria, într-un text închinat de Ion Barbu apologiei lui Moréas : „Domeniul poeziei nu este sufletul integral, ci numai această zonă privilegiată, unde răsună actele lirei. Este locul oricărei frumuseţi inteligibile : înţelegerea pură, onoarea geometriilor" [22].

Precizînd acest domeniu al poeziei, identic cu *locul* luminos în care aceasta se întîlneşte cu geometria, nu am făcut decît să precizăm temeiul poeticii barbiene. Geometria o vom reîntîlni discutînd despre rolul conceptului Heladei în această viziune despre arta poetică. Iar ca „beţie castă", geometria e închipuită — ca şi poezia — o disciplină iniţiatoare în mistere sacre, ba chiar ca un *loc mistic* de uniune extatică cu sacrul. Aceasta nu înseamnă că fervoarea trebuie să elimine rigoarea. Poetica lui Ion Barbu se înfăţişează nu sub chipul „beat", al *Rausch*-ului dionisiac, ci sub acela al unei înţelegeri, al unei voinţe de raţionalizare a poeziei.

La începutul acestui capitol ar fi trebuit să ne punem întrebarea : crede oare Ion Barbu în posibilitatea unei poetici, şi dacă da, crede el în validitatea unui asemenea model raţional al poeziei ?

La prima întrebare putem răspunde afirmativ. În mărturisirile literare pe care le face în faţa studenţilor de la Facultatea de litere din Bucureşti, la invitaţia lui Dimitrie Caracostea, în 1932, poetul declară că o poezie mai ascunsă permite din punct de vedere raţional, „nu una, nu două, ci un mare număr de explicaţii" [23]. De aici, va deduce că nici o exegeză nu poate fi absolută. Dar întrebarea pe care şi-o pune, dacă poetul trebuie şi poate să-şi tălmăcească opera, nu se referă doar la exegeză, la interpretarea critic analitică a unei opere. Ceea ce este pus aici în cauză este nu poezia

[22] *Id.*, p. 125.

[23] O parte din conferinţa aceasta a fost publicată de Dinu Pillat, în Ion Barbu, *Pagini de proză*, *ed. cit*, pp. 54—56.

propriu-zisă, ci arta poetică. Poezia este comparabilă — în perspectiva lui Ion Barbu — cu un fenomen fizic. Fenomenele — după cum am văzut — pot constitui obiectul de studiu al unor discipline stimabile. Dar ambiția poetului-matematician îl mînă dincolo, mai sus decît planul fenomenelor. Ca fenomen fizic, poezia „participă de misteriosul vieții". Dar tot asemenea fenomenelor fizice care admit modele mecanice, devenind inteligibile, fiind explicate pe planul unei reflectări superioare, secunde, „tot așa stările de raritate și de vis ale poeziei pot fi reduse la un model rațional" [24]. Aceasta înseamnă validarea unei poetici și ridicarea ei la o treaptă superioară a intelecțiunii. A reduce starea de poezie la modele raționale, iată o circumscriere sugestivă a obiectului poeticii.

Această reducție cvasi-fenomenologică a stării de poezie (prin punerea în paranteză a limitelor și particularităților fenomenale ale poeziei date) întemeiază poetica. Dar cunoașterea pe care o presupune arta poetică in-formează însăși creația poetică. Față de un stadiu naiv al creației literare nereflexive, a cărei ilustrare e găsită de Ion Barbu în folclor, cea reflectată, critică, întemeiată pe sau beneficiind de cercetări morfologice, etimologice, semantice etc. [25] constituie un termen extrem al evoluției expresiei literare. Dar dacă admite și recunoaște valoarea unei asemenea literaturi *secunde*, reflectate, netăgăduind „oportunitatea" unor poeți filologi — de tipul Malherbe ori Moréas —, totuși consideră că „o literatură constituită numai din grămătici este un nonsens" [26]. Interesantă reflecție, condamnînd (cu toată recunoașterea valorii ei eminente) direcția puristă din matematici pe care o vede reprezentată de Emmy Noether și școala ei, dar indirect și direcția poeților grămătici, a celor care au încercat să „dea un înțeles mai curat rostirii tribului", deci predecesorilor săi puriști și abstracți din stirpea lui Mallarmé.

---

[24] *Id.*, p. 54.

[25] Ion Barbu pare să preconizeze — în spiritul unei „noi critici" — opera ca sistem deschis, *opera aperta* (Umberto Eco), iar cercetările operei literare eșalonate la mai multe nivele.

[26] *Id.*, p. 228.

Poetica îşi are, deci, justificarea ei, dar numai în anumite limite. Ea poate oferi *modele raţionale* poeziei, dar nu i se poate substitui, nici nu-i poate uzurpa prerogativele.

Ion Barbu ştie prea bine că teoria are şi o valoare pragmatică. Astfel arta poetică are un rol nu numai modelator ci mijlocitor între spiritul subiectiv şi cel obiectivat. El corespunde, oarecum — în triada hegeliană — spiritului obiectiv. Astfel poetica apare drept „o unealtă extrem de subţiată ce se intercalează între noi şi creaţiunea noastră" [27]. Ea mijloceşte, are valoare instrumentală, împiedică precipitarea actului direct, obţine o amînare fecundă. În diatriba împotriva lui Tudor Arghezi, ceea ce-i refuză poetului din *Cuvinte potrivite* este (pe nedrept de altfel) tocmai teoria ca aşteptare şi mediaţiune.

Amintindu-l pe Arghezi, şi atitudinea lui Ion Barbu faţă de poezia acestuia, trebuie să observăm că poetica barbiană se constituie *per oposiciòn*. Umoare belicoasă, temperament coleric, dispus — întrucîtva donquijotesc — să combată adversarii ce i se năzăresc sau, mai sportiv, să-şi propună cu bună ştiinţă momîi de combătut, spre exercitarea unei vigori neliniştite, poetul *Jocului secund* îşi confecţionează (nimic difamant în acest cuvînt) arta poetică, în bună parte opunîndu-se unor poetici, modalităţi de a practica poezia sau mişcări poetice contemporane. Tezele sînt, înainte de toate, antiteze, poetica barbilliană se constituie ca o antipoetică. Dar să trecem în revistă adversarii — reali sau imaginari — pentru a vedea, în negativ, desenîndu-se poziţia lui Ion Barbu. Poezia tradiţionaliştilor, ca şi a moderniştilor îi repugnă deopotrivă. Cuplul acesta al unor false contrarii este reprezentat prin caricare şi redus la o tulpină trivială comună. Extrem de severă, judecata pare fără apel: „...dubla trivialitate a unor rurali fără mister şi a unui modernism ce reuşise să-şi asimileze din toată sforţarea occidentală doar formele galante ale traficului viu sau ale cupletului" [28].

Ce îi reproşează Barbu tradiţionalismului? Timiditatea: lirica nouă nu are de combătut tradiţionalismul ca atare, ci numai „tradiţionalismul timid". Dar, în genere, tradiţionaliştii îi stîrnesc îndoieli în ce priveşte autenticitatea adeziu-

---

[27] *Id.*, p. 72.
[28] *Id.*, p. 99.

nilor. Stilul pastiş ori pestriţ al *Gîndirii* îl irită. Toate acele porţi ţărăneşti, ii, balauri, feţi-frumoşi, mozaicuri şi zugrăveli bizantine care decorează *Gîndirea* (în plastica promovată, şi mai ales în tematica poeziei preferate) i se par de un gust îndoielnic, simple imitaţii inabile. Supraabundenţa motivelor folclorice chiar în poezia — elogiată — a lui Lucian Blaga, i se pare că alterează puritatea acesteia. De aceea, dintr-o teamă de a nu cădea în locul comun, în banalitatea clişeelor autohtoniste, preferă în ciclul poemelor balcanice să accentueze ceea ce el numeşte „elementul halucinatoriu" al acestora.

Dar nici avangardele diverse ale timpului nu-l atrag. Nu poate suferi încadrarea lui în categoria „moderniştilor". E. Lovinescu publicase paginile sale despre Ion Barbu în capitolul *Contribuţia modernistă a „Sburătorului" : Ion Barbu,* din *Istoria literaturii române contemporane* (1927), iar G. Călinescu îl încadrase pe poet în capitolul *Dadaişti, suprarealişti, hermetici* din *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent.* Revoltă şi acţiune vindicativă împotriva amînd-urora. Noile curente poetice — futurism, Dada etc. — sînt decretate de el „vechile curente". Ceea ce apreciază la ele este o întoarcere în trecut şi reînnodarea unei legături cu romantica. Ceea ce detestă la ele e spiritul insurecţionist, confuzia, publicitatea dezmăţată etc. „Poezia e contrarul stării permanente de revoluţie, cum o definea mai deunăzi unul din aceşti esteţi" [29]. Poezia suprarealistă, îndeosebi, i se pare ratată iremediabil, întîi prin inadaptarea tipului francez (social, intelectual, retoric) la marele, la autenticul romantism (acela reprezentat, de pildă, de Novalis). Pe de altă parte, onirismul suprarealist e condamnat ca o simplă *remake,* readaptare a procedeelor naturaliste. Ciudată interpretare, deşi nu lipsită de temei. Ne dăm seama că obiectivismul literaturii „experimentale" a lui Zola era (îndeosebi în practica scriiturii acestuia) un vizionarism cu pretenţii obiectiv-sociologice. Halucinantul ne este azi, în ciclul Rougon-Macquart, mult mai viu decît descrierea documentată şi rece. Asemenea naturaliştilor, — observă Ion Barbu — suprarealiştii sînt schematici, degajînd din vis mai mult „logica" visului decît „lumina" lui. Cu totul altă profunzime

[29] *Id.*, p. 52.

are lumina în opera unui Rembrandt, „cel dintîi suprarealist".

Sub titlul *Poezia leneşe*, Ion Barbu flagelează cu voluptate sadică poezia contemporanilor săi. A tuturor contemporanilor săi. Textul a apărut în *Viaţa literară* din 10 martie 1928 şi constituie o execuţie la rece a diverselor specii ale „poeziei leneşe". Trecerea în revistă a acestora se vrea nimicitoare, deşi sentimentul care — după mărturisirea scriitorului-călău — îl mînă n-ar fi fost — după el — decît unul factice. Poetul mimează (sau, poate, trăieşte cu adevărat) un „sentiment motor" ; acesta îl mînă la o vindictă echivalentă cu o hecatombă. Poezia leneşe este oare o simplă minge de exerciţiu, o „vrăjmaşe împăiată" ? Da şi nu. Cu un an în urmă, în 1927, apăruse volumul lui Tudor Arghezi *Cuvinte potrivite*, pe care Ion Barbu îl executase într-un articol din *Ideea europeană*. De astă dată vrăjmaşul pare a fi o hidră cu mai multe capete. De ce „leneşe" ? Deoarece „nepregetul" i se pare singura viaţă spirituală autentică, singura sănătate. Dacă citim cu atenţie cuvintele pe care le închină acestui „nepreget" (contrar lenii) Ion Barbu, şi citim chiar şi printre rînduri, înţelegem că această stare de veghe, de promptitudine, implică o transcendere şi are o legătură cu reminiscenţa platoniciană. Pe de o parte, „nepregetul" înseamnă „liniştea dincolo-luminătoare a sufletului" — adică depăşire de sine, trecere dincolo şi luminare a tenebrelor de dincolo de limitele eului, ale subiectivităţii. Pe de altă parte, înseamnă „un gînd preexistent şi regăsit : nu ca termen al unui mers necesar, ci ca dor al memoriei înfiorate" [30]. Şi aceste cuvinte reprezintă o voinţă de depăşire, nostalgia unui dincolo, regăsirea unei transcendenţe prin memorie. Or, singura regăsire de acest gen este reminiscenţa unei lumi platonic ideale, presupus pierdute. Cu alte cuvinte, „nepregetul", ca virtute esenţială revendicată de poetul-matematician, este o nevoinţă de a rămîne în imanenţă cu tot ce reprezintă aceasta (trăire comună cotidiană, banală, dar şi aventură, exotism, pasiune etc.). Toate formele „poeziei leneşe" corespund modalităţilor felurite de a *pregeta* în săvîrşirea saltului dincolo, a ek-staziei, a transcenderii.

[30] *Id.*, p. 86.

De această semnificație a „lenii" unei poezii înglodate în imanent ține și tehnica rudimentară, barbară sau, cel puțin, „preeuclidiană" (ca în cazul lui Blaga și Vinea). Facilitatea versului denunță „poezia leneșe" și deci o semnalează. Căci pentru Ion Barbu „nu există versificație spontană". Numai elaboratele dificile, compacte, au densitate poetică. *Faire difficilement des vers faciles* — iată o rețetă pe care poetul nostru o recomandă cu căldură. Aceasta nu înseamnă, însă, o pierdere într-un tehnicism abstrus. Versul „într-adevăr esențial" e „versul jubilator" în care „Consistență" și „Nedeterminare" (majusculele îi aparțin autorului) sînt unite.

Începe să se profileze din negativul repudiat pozitivul poeziei la care aderă Ion Barbu. Să enumerăm, însă, pe urmele lui speciile „poeziei leneșe". Acestea sînt, înainte de toate, cele două mari categorii ale lirismului contemporan, care își disputau — în deceniul al treilea — universul poeziei: modernismul și tradiționalismul. Dar nu numai acestea, ci toți epigonii simbolismului, toți intimiștii, sensibilii, discursivii, veriștii, regionaliștii sînt trecuți fiecare în bolgia lui și pedepsiți cu definiții și caracterizări caricaturale. Idiosincraziile lui Ion Barbu ies la iveală în clasificarea aceasta punitivă. Sinceritatea afectelor, banalitatea vorbirii cotidiene n-au ce căuta, după el în poezie, nici predicația, nici naivitatea, nici silogismul ori copia realului, nici cabotinismul ori tabietul comod al romanței și al elegiei. Critica se ridică deasupra speciilor depistabile în peisajul poeziei contemporane. Ea devine o polemică cu forme tipice, posibile, de lirică osîndită la un minorat iremediabil. Ironia finală, iertătoare, a autorului acestui pamflet este o atitudine curtenitoare — tot atît de factice ca și ura care i-a dat naștere. Tot astfel, explicația justificatoare, oarecum, a „poeziei leneșe", că într-un singur veac nu se poate sări de la „cîntecul lumesc... la o poezie de experiență și transfigurare". Acestea se află la polii extremi ai lenii, respectiv ai nepregetului.

Risipite prin textele lui Ion Barbu, observațiile sale critice pe marginea poeziei desenează necontenit conturele teritoriilor abhorate. De fapt, nu o dată respinge cu indignare formule poetice ce îl vor fi ispitit în treacăt, pentru care a simțit — într-o epocă sau alta — o atracție. Mai mult decît

atît, îl surprindem împotrivindu-se unor ipostaze lirice depăşite, refulînd teze la care anterior aderase. Îl vedem dispreţuind o „poezie cu obiect" care creează discursuri închegate („o fizică sau o retorică"), forme ale spiritului obiectivat — cum ar spune Hegel. Dar poezia — o dată părăsită faza parnasiană — nu mai reprezenta pentru Ion Barbu o concreţiune sau un sistem avînd un „obiect". Tot astfel, nici răsfrîngerile eului care se complace în propriu-i patos nu-l încîntă. Dacă „poeziei cu obiect" îi reproşează o rigidizare a vieţii spiritului, pe aceasta care nu cunoaşte decît tribulaţiile subiectului (depresiuni, spovedanii, „atmosferă") o acuză de a nu conţine nici un „principiu liberator". Poezia „lirică" nu-l interesează (înţelegînd, evident, prin lirism, revărsarea afectelor, indiscreţia mărturisirilor). Închistată în obiect sau în subiect, poezia se trădează pe sine. Tot astfel, poemul în proză (se dă exemplul unor producţii de acest gen ale lui Vinea !) este un hibrid.

Tîrziu, judecîndu-se pe sine (cu o severitate în care s-ar putea să intre o doză de cochetărie) se declară — într-o scrisoare către Nina Cassian — „cel mai demodat poet", „un rătăcit, un intrus în înaripata gintă", un simulant. În aceeaşi scrisoare arată că „poezia inventivă" în care a căutat să se instaleze „este totuşi o poezie impură" [31] — că numai prin exerciţiul matematicilor acea poezie s-ar fi purificat. Nu ne interesează aici aplicabilitatea acestor observaţii la cazul poeziei lui Barbu. Dar impuritatea poeziei, nu de ajuns decantată prin filtrul (destul de enigmatic) al matematicii, este o sentinţă avînd un caracter mai general. E cert că pentru poetul nostru „puritatea" poeziei nu avea acelaşi sens ca pentru Henri Bremond care a lansat discuţiei această formulă. Şi înţelegem aceasta atunci cînd, în teribila diatribă împotriva lui Tudor Arghezi, întîlnim învinuirea adusă poeziei acestuia de a nu fi decît o „impură industrie".

Imprecaţiile care în articolul *Poetica domnului Arghezi* sînt lansate în snop manifestă o iritare puţin comună. Dar nu găsim în textul acesta polemic doar izbucnirea unui atrabiliar, ci expresia unei arte poetice coerente. Ion Barbu atacă furibund, dar nu orbeşte. Să enumerăm învinuirile — pentru a deduce mai tîrziu caracterele poeticii implicate.

---

[31] Citată în Ion Barbu, *Pagini de proză*, ed. cit., pp. 57—59.

Poezia lui Arghezi e acuzată de a nu fi decît potrivire de cuvinte, aşezare mozaicală ; de a fi rezultatul unei inocente aplicaţiuni spre migală a unui meşteşugar şi, ca atare, aplicarea unei poetici mărunte şi manufacturiere unei industrii impure (ce ar fi rezumată în versul *Faci cu acul fir de perle*). Dar, mai grav, poezia lui Arghezi ar fi — după criticul său — lipsită de mesaj, refuzată de idee, „o poezie castrată", înecată în materia prea densă, regizată de o estetică mecanică („Estetică de covoare olteneşti"), în care se cultivă aliteraţia în contrasens sau diluată. Efortul de construcţie e nul, tehnica nu e voluntară, ci e fruct al hazardului sau al relicvelor unui har pierdut. Pe lîngă unele reproşuri ca acela al pastişării lui Eminescu, al facilităţii, al logicii paradoxale, revine atacul cu privire la doctrina poetică. O „concepţie de împrumut" ar sta la baza poeticii argheziene, aceea a unui impresionism desuet, a unui *plein-air*-ism care a izbutit să facă din poet pe alocuri un „semănătorist-poporanist reuşit". Modernismul său nu e voinţă de realizare a frumosului necontingent, ci un satanism post-baudelaireian. Nici o reflexiune, ci numai sentimentalism şi senzualism. Refuz al teoriei. În sfîrşit, poezie de pitoresc, de violenţă, gen hibrid al romanului analitic în versuri, „unde sub pretext de *confidenţă, sinceritate, disociaţie, naivitate*, poţi ridica orice proză la măsura de aur a lirei". Există în această diatribă un numitor comun al celor mai multe acuzaţii : poetul judecat ar fi un refuzat al Ideii, poezia sa ar trăda lipsa reflexiunii, al unei ideaţii, „Castrarea" ei se referă la smulgerea (sau neinstalarea) atributului clar al ideii. În fond, poetica lui Arghezi (cum arată şi titlul articolului), şi numai în subsidiar poezia este incriminată. Ceea ce îi lipseşte poetului este tocmai acea unealtă subţiată pe care — am văzut — Ion Barbu o consideră necesară în actul poetic, unealtă ce se intercalează între noi şi creaţia noastră. Dar Ideea nu are doar acest rol de mijlocitor, ci se cere cultivată în sine. De aici nobila gratuitate a spiritului pe care, de asemenea, Barbu i-o contestă lui Arghezi. Şi, aici, în acest punct, pamfletul se revelează un discurs *pro domo*, şi atacul împotriva unei poetici socotită nulă devine apărarea unei poetici a jocului superior mintal, a valorilor ideale, a gratuităţii spiritului.

Pe fondul tuturor acestor negaţii, să încercăm conturarea, în pozitiv de astă dată, a artei poetice barbiene. Şi, înainte

de toate, stabilirea locului său în raport cu parametrii refuzați ai „modernismului" și „tradiționalismului". Formula pe care și-o arogă Ion Barbu este aceea — deloc eclectică, mai degrabă sintetică — a unei înnodări a prezentului cu trecutul, „cu cel mai îndepărtat trecut al poeziei : oda pindarică" [32]. S-ar putea adăuga, în spiritul celor afirmate de poet, un corolar al acestei teze, după care tradiționalismul n-ar fi decît un modernism *à rebours*. Întrucîtva, în spiritul acelei afirmații a lui T. S. Eliot care statuează o ordine ideală a literaturii, în virtutea căreia trecutul poeziei poate fi modificat de prezent, după cum prezentul este îndrumat de trecut, poetul nostru imaginează o invizibilă legătură prin care comunică cu trecutul august, cu oda pindarică, într-un spațiu al celebrării (în rilkeanul *Raum der Rühmung*).

Știm că, în exegeza poeziei lui Ion Barbu, Helada joacă un rol de prim ordin. Aceasta deoarece, în reveria poetului, un spațiu al Greciei este deosebit de fecund. Grecia este o figură mitopoetică ce ordonează pe multiple planuri imaginarul barbian. Aici nu luăm, însă, în considerație temele și motivele „Greciei" pe care le descoperim în poezia lui, ci viziunea Heladei ca dominantă a artei sale poetice, ca nod doctrinar.

O primă circumscriere a acestei viziuni o găsim într-un text polemic (*„Evoluția poeziei lirice" după E. Lovinescu*) sub forma unui argument împotriva tradiționalismului literar. E adevărat că antitradiționalismul de astă dată (ca de atîtea ori de altfel) se manifestă ca o substituire a unei tradiții prin alta. Căci, iată ce afirmă Ion Barbu : „A înnoda cu Asachi, Alecsandri, Bolintineanu și Conachi înseamnă a pacta cu accidentalul și particularul. Formele revelate ale poeziei stau mai departe în suvenirea unei umanități clare : a Greciei, chenar ingenuu și rar ocolind o mare. Intuiția acelui suflet e o favoare a zeilor" [33]. Asociem acest text cu altul, declarativ, privind propria creație lirică a poetului, dar semnificativ pentru tendința sa programatică, un text îndreptat de astă dată — ca un contraargument — împotriva modernișilor. „În poezia mea — îi spune Ion Barbu lui I. Valerian —, ceea ce ar putea trece drept modernism nu este decît

[32] *Op. cit.*, p. 43.
[33] *Id.*, p. 80.

o înnodare cu cel mai îndepărtat trecut al poeziei ; oda pindarică" [34]. Atît concepţiei tradiţionaliste, cît şi celei moderniste despre poezie, îi este opus modelul unei *poesia perennis*. Acest model e expurgat de tot ce e accidental sau particular. Helada şi „oda pindarică" nu sînt istoric delimitate. Ele indică o esenţă supratemporală a poeticului, cu care se intră în contact doar printr-un har, o *gratia gratis data*, o „favoare a zeilor" specială. Găsim şi aici, în această evocare a Heladei, ca şi în evocarea Programului de la Erlangen, ori a locului comun al Geometriei şi Poeziei expresia unei fervori cvasi-mistice. Poetul apără imaginea tărîmului sacru al Greciei de orice interpretare care se poate corupe sau degrada, de orice profanare. Precizările istoric-arheologice ştirbesc sacralitatea („Excesul de umanism o întuneca"). Chiar invocarea modernismului poetic în templul cu care se identifică Elada pentru Ion Barbu „sună ca o evocare profană" [35].

S-a remarcat că poetul îşi caută — retrospectiv — în conceptul „Heladei" un factor de unificare al poeziei sale. O asemenea perspectivă a poetului ca ghid în exegeza propriei poezii nu ne interesează aici. Însă Helada — o Grecie abstractă, firească, atemporală, spaţiu al unei recunoaşteri mitice de sine printr-o proiecţie în arhaic, spaţiu privilegiat în care se petrec nupţiile Geometriei şi Poeziei, în care *suflă* şi *pogoară* Graţia —, o asemenea Heladă îi permite lui Ion Barbu să programeze o funcţie mitopoetică, aportul — probabil — cel mai original al artei sale poetice.

Presupune oare funcţia mitopoetică existenţa prealabilă a unei mitologii ? Ion Barbu în al său *Cuvînt către poeţi* — scris într-o oră mai tîrzie, mult după renunţarea din 1930 la cariera poetică — evoca miturile străvechi, îndeosebi eline, dar şi folclorice, şi îndruma spre o resurecţie a lor : „Încît, dacă trebuie zilei noastre poezie, fie aceea, străveche, a basmelor pădurii" [36]. El transforma astfel o anumită propensiune mitopoetică a poeziei sale într-un precept al artei poetice. După ce, cu oarecare cochetărie, se eschiva („Dacă la vîrsta mea aş putea cînta..."), el declara : „Aş considera

[34] *Id.*, p. 43.
[35] *Id.*, p. 80.
[36] *Cuvînt către poeţi*, *Pan*, 1940, an. I, nr. 1, *op. cit.*

exercițiul poetic (și poetic naturalist) ca o minunată himeră, mai mult pentru a slobozi din scorburile inimii poporul de Joimărițe ori Mumi ale Pădurii, în chip de inofensive și strălucite baloane de săpun" [37].

Așadar, undeva, în tainicile „scorburi" ale inimii, trăiește, neștiut de noi înșine, un popor fabulos, pe care poezia se cuvine să-l reveleze. Se *cuvine*... un act de eliberare, de slobozire a miticelor făpturi la lumină. Acest „leagăn mitologic" (*Uvedenrode*), aceste spelunci ale lumii noastre lăuntrice, se aseamănă — în vorbirea metaforică dar atît de lucid-precisă a poetului-matematician — cu arhetipurile inconștientului pe care un Carl Gustav Jung le descoperea la un nivel mai profund decît inconștientul freudian. Pe cînd acesta din urmă e un inconștient individual, cel descoperit de psihologul din Zürich e, după cum se știe, un inconștient colectiv (*Kollektivpsyche*). Reprezentările colective, arhetipurile derivă dintr-un fond al experiențelor arhaice, fiind general-umane. Ele alcătuiesc o masă de motive mitologice, imagini de tipul acelora pe care le întîlnim în mitologia popoarelor arhaice sau în „credințele", în „superstițiile" populare. Acele joimărițe ori mume ale pădurii continuă din timpuri străvechi să coabiteze cu alte asemenea făpturi, ducînd în noi o viață criptică ori larvară. Psihanaliza (și îndeosebi Jung) a insistat asupra faptului că inconștientul e o realitate naturală, moral ori estetic indiferentă. „Monștrii" există *în noi*. Dar imaginile subliminale dobîndesc un caracter monstruos numai în anumite cazuri de specială maltratare a inconștientului din partea conștientului. Mentalitatea „primitivă" acorda puteri demonilor care puneau stăpînire pe sufletul și trupul oamenilor, iar șamanii ori preoții căutau o exorcizare a duhurilor vrăjmașe, o eliberare din starea de posesiune. Psihanaliza este și ea o încercare taumaturgică, chiar dacă nu mai atribuie „demonilor", monștrilor, răul de care pretinde să ne elibereze. Freud a indicat una din căile de eliberare a omului de sub continua amenințare subliminală, și anume, sublimarea conținuturilor inconștiente, proiecția lor în conștient prin actul artistic. Prin sublimarea artistică, poporul speluncal de făpturi mitologice din noi se preschim-

[37] *Id., ibid.*

bă din demoni în „inofensive și strălucite baloane de săpun". Incontestabil, Ion Barbu acordă, în fraza pe care am citat-o, un oarecare credit teoriei psihanalitice a sublimării. Teorie, fără îndoială, profund falsă, a explicării de *jos în sus*, prin cele inferioare a celor superioare, a spiritului prin biologic, a conținuturilor valoric-pozitive prin cele valoric-negative. Sublimarea psihanalitică se aseamănă cu dorința alchimiștilor de a transforma plumbul în aur, lucru pe care fizica actuală l-ar putea face posibil, dar numai printr-o investiție care să compenseze plusul valoric realizat prin transmutație. Or, cum se poate explica transfigurarea poporului larvar de joimărițe și mume ale pădurii existînd în „scorburile" inimii, într-un *cîntec încăpător*, decît prin mijlocirea *Verbului* care nu e cîtuși de puțin un dat al regiunilor subliminale ?

Îndrumînd poeții spre învierea miturilor străvechi, poetul *Jocului secund* făcea o afirmație apropiată de o teză a poeticii clasicului Boileau, care opunea „miraculosul" păgîn, lumea mitologiei — după el singura poetic elaborabilă — „miraculosului" creștin. Ion Barbu confruntă și el lumea sacrului creștin, lumea „cîrmuită de cetele îngerești" și „lumea Fabulei" a mitologiei antice, proclamînd aceasta din urmă „mai poetică decît cea dintîi". Lumea *mitului* era, așadar, pentru el, (cel puțin în formularea momentană din *Cuvînt către poeți*), nu mai puțin decît pentru o augustă tradiție a poeziei, de la alexandrini pînă în veacul trecut, identică cu lumea *fabulosului mitologic*. La temeliile sufletului modern — afirmă Barbu — descoperi straturi profunde de păgînătate. Acestea au fost sublimate din cele mai vechi timpuri. Mitul clasic era povestire despre zei. După amurgul zeilor antichității, poeții au conservat amintirea tribului „acestor ciudate și încîntătoare făpturi", Afrodite, Poseidoni, nimfe și sirene, transfigurarea poetică fiind doar o transpunere a unei inițiale transfigurări mitice. Actul mitopoetic se reducea, de fapt, la găsirea celor mai plastice echivalențe verbale, poetice, pentru mitul preexistent, gata elaborat. Aceasta, îndeosebi, în clasicismul modern. Arta Renașterii și estetica clasicismului francez din secolul al XVII-lea considerau mitul cu totul desacralizat, detașat de implicațiile sale religioase originare, drept un simplu pretext artistic, o temă dată ce urmează a fi poetizată. Mitologia precede, în spiritul aces-

tei estetici, poezia. Poezia, însă, dă o formă mitului. De aceea, Ion Barbu se întreabă : „De ce n-ar fi Poezia rostul, domeniul acestor forțe obscure, precreștine ?“ [38].

Evident, nu se mai poate vorbi, în legătură cu această mitologie transpusă în poezie, de o prezență „vie“ a mitului. Ceea ce dădea „viață“ mitului era sacrul, numinosul. Omul arhaic recunoștea o prezență a numinosului, a Divinului, în lumea sa. El nu avea desigur o „credință“ în sensul unei credințe religioase. Nu se poate aplica relației mit-sacru, acel raport pe care sub o formă psihologică îl exprimă, pentru „credință“ și „icoane“, versul lui Eminescu : „Credința zugrăvește icoanele-n biserici“. Cînd a început să se pună problema crezi-nu crezi în mit [39], mitul încetase de a mai fi viu. Supus unei îndoieli, el își pierduse caracterul incontestabil, de la sine înțeles. Omul arhaic trăia într-o cultură cultică. Din clipa în care mitul, cultul, riturile își pierd caracterul sacral, ele se păstrează în timp, dar semnificația lor nu mai e decît pur culturală. Actul cultic persistă ca act de cultură. De la miturile „vii“ se ajunge la mitologemele literare-artistice care sînt recunoscute ca ficțiune. Dar, în acele temelii mitice, se ascunde „demonia naturii noastre și greutatea e numai să le găsim adevăratul rost“ [40].

Ceea ce propune, așadar, Ion Barbu prin întoarcerea la spațiul mitic-sacru al „Heladei“ nu este redescoperirea sursei unor vechi mitologeme. Soluția sa poetică e departe de a fi aceea a unui neoclasicism oarecare. La o matrice elină a poeziei (întrupată în oda pindarică) se face aluzie în conferința despre Jean Moréas. Apologia poetului francez pe care o face poetul român este una *pro arte sua*. Lira cultivată de acel grec la Paris ar fi „o poezie eliberată de legăturile timpului și ale spiritului, avînd drept cadru adevărat acel «topos atopos» al anticilor“ [41]. Matricea oricărei poezii ar fi lira. Nu lira — materială, firește — ne avertizează Barbu, ci o anumită „atitudine rapsodică“, din care derivă o serie de „operațiuni aedice“. Acestea sînt de natură cul-

[38] *Id.*, p. 104.
[39] Vezi Platon, *Phaidros*, 229 C.
[40] Ion Barbu, *Pagini în proză*, ed. cit., p. 104.
[41] *Id.*, p. 125—126.

tică, „rituri proprii aedului, care constituie domeniul poeziei“ [42]. Aplicate *Stanţelor* lui Moréas, aceste determinări sînt, evident, excesive. Ele nu sînt aplicabile nici poeziei lui Barbu decît cu multă prudenţă. În schimb sînt revelatoare pentru un ideal elin al poeziei pe care îl nutrea poetul nostru. Întoarcerea la Helada pe care, în geometrie i-o atribuie lui David Hilbert şi în poezie lui Moréas, unul revenind la Euclid, celălalt la Alceu, aparţine unui *Wunschtraum* profund barbian. De acel concept al „Heladei“ ţine o frumuseţe canonică, o artă mai generală concepută, mai abstractă (a teoremelor şi a unei poezii esenţializate), o formă „avară“, o muzicalitate asemenea unei arhitectonici sonore, o strictă ordonanţă, o puritate, în sfîrşit, în succesiunea intervalelor.

Geometrie şi Helada : dubla *via regis* către esenţa poeziei. În aparenţă, esenţa aceasta s-ar părea (judecînd după unele afirmaţii ale lui Ion Barbu) că ar trebuie descoperită în Ideea platonică. Este eronată, istoric, afirmaţia poetului după care Platon ar fi identificat *Poesis*-ul cu „esenţa înaripată care încoronează uneori această lume de reminiscenţe“ [43] — adică universul ideilor. Echivalarea e simptomatică doar pentru reflecţia barbiană asupra poeziei. Eroarea se întinde, desigur, şi asupra interpretării concepţiei lui Moréas în această perspectivă, poetica „şcolii romane“ pe care o ilustra poetul francez revendicînd „principiul grecolotin“, dar nicidecum vreo esenţialitate platoniciană. Tot astfel, nici o relaţie între orizonturile mediteraniene ale reprezentantului „şcolii romane franceze“ şi poetica unui *topos atopos*. Expresia aceasta, cu totul neadecvată atunci cînd e aplicată de Ion Barbu poeziei lui Moréas, devine inteligibilă doar în sfera *lirismului absolut* barbian.

Dar, înainte de a analiza acest concept, să urmărim încă periplul elin al meditaţiilor peripoetice ale poetului-matematician. Erorile de reprezentare istorică a unor idei nu trebuie să ne descurajeze. Desigur, „Helada“ lui Nietzsche nu rezidă în : „Elanul, cutreierînd dinamic fiinţele şi ridicînd extatic un cer platonician“ [44]. Un asemenea elan aparţine mai

[42] *Id.*, p. 133.
[43] *Id.*, p. 124.
[44] *Id.*, p. 45.

curînd unei simple ipoteze morale, potrivnică Eladei grămăticilor, şi aptă de a sluji revivificarea unor ruine arheologice, prin forţa imaginaţiei. Isarlîk-ul barbian — în cele şapte straturi ale cetăţii — ascunde şi revelează, totodată, mitul homeric, Elada arhaică şi raiaua mai recentă turcească. Între cerul platonician şi tîrgul hilar balcanic conjuncţia aparţine unor magnetisme bizare, ale polilor sferei poetice barbiene. Din punctul de vedere al artei poetice, întregul periplu prin Atena, Alexandria („sfînta rază a Alexandriei") şi Isarlîk se rezolvă într-o încercare de a conferi poeziei un plan mitic-ideatic ideal, de a vedea în *starea de Heladă* (dacă o putem numi astfel), ca şi în *„starea de geometrie"*, echivalentul unor stări absolute ale intelectului şi viziunii. Nimic din încercarea simplă a „şcolii romane" ori din aceea a oricărui neoclasicism mai mult ori mai puţin modern de a reînnoda trecutul, de a-l reactualiza. Poetica lui Ion Barbu nu-şi propune o reconstituire arheologică, ci o coborîre spre un *arhè* al poeziei, spre un început absolut al ei. Efortul neîncetat reluat al poetului de a se ridica „la modul intelectual al Lirei", de fapt la un absolut al liricului, îşi găseşte justificarea în mitul unui orfism sui generis: „Faptul poetic iniţial: cununa înflorită şi Lira" [45]. O funcţie mito-poetică întemeiată pe acest „fapt poetic iniţial" nu poate să fie lipsită de contingenţe cu funcţiunea ordonatoare a Geometriei. Căci modul intelectual al lirei este — cum am văzut — congener cu experienţa intelectuală a Geometriei. De aceea Ion Barbu va deprecia orice poetică „preeuclidiană" — chiar şi aceea a unui Lucian Blaga, altfel apreciat de el.

Euclid şi axiomele unei geometrii elementare (elementarul reprezentînd un fel de „clasicism al matematicilor" [46]) constituie cea mai bună introducere — în spirit barbian — la înţelegerea formulei pe care — cum va spune poetul într-o oră tîrzie, adresîndu-se în *Cuvînt către poeţi*, tinerilor de

---

[45] *Id.*, p. 47.

[46] Solomon Marcus a arătat că matematicele elementare sînt — pentru Barbillian — „«matematici de întemeiere»", o gîndire matematică elementară manifestîndu-se prin „«tendinţa de a concepe adevărurile matematice noi tot în limitele vechilor tipare, familiare şi armonioase»" (*op. cit.*, p. 122).

la revista *Pan* — a aruncat-o discuției în tinerețe : formula *lirismului absolut.*

Poate pentru întîia oară folosește Ion Barbu această formulă în articolul-pamflet *Poetica domnului Arghezi,* opunînd unui pol negativ, închipuit prin poetica argheziană, unul pozitiv, al „lirismului absolut". Textul este următorul : „Punctul ideal de unde ridicăm această hartă a poeziei argheziene se așază sub constelația și în rarefierea lirismului absolut, depărtat cu mai multe poduri de raze de zodia celeilalte poezii : genul hibrid, roman analitic în versuri, unde sub pretext de *confidență, sinceritate, disociație, naivitate,* poți ridica orice proză la măsura de aur a lirei" [47]. Constelația lirismului absolut apare aici drept o modalitate poetică guvernată de o intelectualitate obiectivă, definită mai mult prin ceea ce nu e (nu e tot ce e enumerat, indicat în „Poezia leneșe"). Lirism al esențelor, al unei ordini atemporale (*topos atopos*). Ordine cvasi-stelară, mai înaltă decît tot ce e uman, mundan, cotidian. Afecte, subiectivitate, inocență, expresie imediată, sînt izgonite din acest lirism. Absolutul nu este o sferă existentă, ideală, un univers platonician al Ideilor, ci „ca tot absolutul" e „o pură direcție, un semn al minții" [48]. Nici un transcendentalism așadar. Lirismul absolut nu înseamnă ipostazierea unor entități poetice „absoluite", ci reprezintă un elan infinit și totodată o libertate infinită a intelecțiunii sau, mai larg, a elanului spiritual. „Dificilă libertate — mai adaugă Barbu. Lumea purificată pînă a nu mai oglindi decît figura spiritului nostru. Act clar de narcisism" [49]. Comentarea acestor aserțiuni pretinde un plan de referință. Cel mai apropiat și, în același timp, mai divers poate fi găsit în teoria pe care, trei ani mai tîrziu, în *Calepin d'un poète* (publicat la Galimard în 1930), o expune Paul Valéry, privind *la poésie absolute.*

Pe urmele lui Mallarmé, Valéry definea poezia drept un „pur limbaj" iar poemul drept un „act de limbaj". După el o poezie trebuie să dea impresia unui sistem complet de raporturi reciproce între ideile și imaginile noastre, de-o parte, și mijloacele de expresie, de alta. Formula *poésie abso-*

[47] *Id.*, p. 73.
[48] *Id.*, p. 74.
[49] *Id.*, p. 75.

lue, prin care încearcă să surprindă această relaţie, nu are în sine nimic absolut. Dimpotrivă, ea acoperă o relaţie, constînd într-o căutare a afectelor ce rezultă din relaţiile stabilite între cuvinte, sau în relaţiile de rezonanţă ale cuvintelor între ele. Poezia absolută — în acest sens — ar rezulta dintr-o căutare, o explorare a domeniului sensibilităţii guvernat de limbaj. De fapt, Valéry substituie termenul de „poezie absolută" aceluia de „poezie pură" (îndeosebi după polemica sa cu abatele Bremond), termenul acesta din urmă reprezentînd pentru el o limită ideală, irealizabilă a dorinţei de a practica sistematic explorarea amintită mai sus.

Ideea aceasta a poeziei sau a lirismului absolut putea fi dedusă — şi a fost dedusă — din concepţia mallarméană asupra poeziei. Maestrul însuşi a folosit expresia *regard absolu,* esenţială în poetica sa. Această „privire absolută" contemplă, dincolo de fenomene, formele originare ale spiritului. Poetul sau artistul investit cu această privire nu percepe forme primordiale obiective, Idei existînd în sine, ci „figura spiritului" său, cum ar fi spus Ion Barbu. Căci aici este sursa (în ce măsură cunoscută de poetul român, în ce măsură conştient acceptată ?) concepţiei barbiene despre „lirismul absolut". Ideea „actului clar de narcisism" se găseşte prefigurată în textele lui Mallarmé. Viziunea dansatoarei — în eseul *Ballets,* din 1891 — pretinde o „impersonală sau fulgurantă privire absolută" [50]. Fireşte formele fenomenale nu sînt indiferente în procesul privirii absolute. Dar ele nu fac decît să apară drept semne, drept o ideogramă a unor forme primordiale. Cu adevărat obiectivul privirii nu sînt ele, ci spiritul privitorului.

Dacă aşezăm textele lui Ion Barbu în contextul fragmentelor amintite, din eseurile lui Mallarmé şi Valéry, semnificaţia lor ni se luminează. Comparaţia permite stabilirea unor conjuncţii şi a unui radical distinguo.

Refuz al unei poezii prea umane, al liricii confesive, subiective, minor-romantice. Mai grav : refuz al naivităţii, al expresiei imediate. În sfîrşit, refuz al vieţii trăite (Mallarmé :

---

[50] Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes.* Gallimard, coll. Pléiade, 1970, p. 306. Ion Barbu ştie şi spune că : „Experienţa lui Mallarmé se aşeza într-un Absolut, într-un antihistorism..." (*op. cit.,* p. 48). Absolutul mallarméan nu se identifică decît parţial cu antihistorismul.

a scrie poezie înseamnă „a te consacra unei misiuni unice, diferite de tot ce urma să fie viaţa“ [51] ; la Ion Barbu, o specie a poeziei leneşe este „poezia sinceră...“, „banalul reabilitat, curcit cu sensibilitatea“).

Ca şi Mallarmé ori Valéry, Barbu situează „poezia absolută“ la o limită de neatins în concretul poematizării, deci ca un scop *ad quem*, nu ca un dat (Barbu : „o pură direcţie...“ ; Valéry : „limitele ideale...“)

Tot asemenea lui Mallarmé şi Valéry, Barbu investeşte funcţia poetică cu specificul actului reflectării de sine. Puritatea poeticului ţine (la cei trei poeţi amintiţi) de un fel de scurtcircuitare a viziunii ce se surprinde pe sine.

Dar, dincolo de aceşte trei puncte de contact, divergenţele sînt evidente. Mallarmé corelează, în cuprinsul poeziei, frumuseţea cu neantul ; Valéry consideră „poezia absolută“ realizabilă doar printr-o explorare a sensibilităţii guvernate prin limbaj. Pentru Ion Barbu, poezia absolută înseamnă salvarea cuvîntului dar şi purificarea lumii. Salvarea de vorbirea discursivă, ca şi de orice degradare în relativitatea trăirilor. Experienţă extatică, în fond, absolutul rîvnit (şi absorbant) din concepţia lui Ion Barbu, nu se confundă cu neantul, nici cu o pură relaţie nominală. Dintre cele trei, concepţia lui Mallarmé este cea mai pur estetică, aceea a lui Valéry este mai tehnic artistică, iar cea a lui Ion Barbu de o mai profundă rezonanţă metafizică.

Absolutul poeziei nu-şi are temeiul — în viziunea barbiană — doar într-o desprindere arbitrară (voită, decisă de poet) din contingenţele lumii şi trăirilor. Acest absolut înseamnă autonomie totală a poeticului considerat în sine. „Poezia e autonomă... nu prin voinţa poetului de a o sustrage accidentului, ci prin specialitatea universului ei“ [52]. Poezia e spirit obiectiv, ca şi matematicile pure. Puritate deloc asimilabilă celei proclamate de abatele Bremond, asociabilă în schimb şi exprimabilă metaforic printr-o „curăţie de grup cristalografic a ceea ce este : ardere imobilă şi neprihănit îngheţ — versul“. Ambiguitate ultimă a amintitei uniri a contrariilor, a extazei cu puritatea. Aluziile la această puritate a absolutului poeziei sînt toate din domeniul fizicii,

[51] *Id.*, p. 552.
[52] Ion Barbu, *op. cit.*, p. 51.

a geometriei, a cristalografiei. Absolutul e reprezentat prin „perfecțiunea poliedrală".

Și totuși, convingerea lui Ion Barbu cu privire la justificarea poeziei absolute nu este lipsită de șovăiri și căderi într-o concepție mai puțin exigentă, de o mai puțin dificilă libertate. În acel ceas tîrziu în care l-am văzut pe poet reamintind formula lirismului absolut, propusă în tinerețe, poetul nu se mai arată atît de încrezător ca în epoca articolului *Poetica domnului Arghezi*. În *Cuvînt către poeți* afirmă : „Poezia e încă valoare relativă. E vălul de aparențe și încîntare fîlfîitor deasupra lucrurilor, cum se definea din vechi" [53]. Și Ion Barbu stabilește o dilemă între Grație și grațios, între mîntuire și încîntare. Or, alegerea sa — cel puțin cea declarată — este lipsită de echivoc. Condamnînd „melodioasele plîngeri ale poeților", și declarîndu-se „suflet mai degrabă religios decît artistic", Barbu pare să aleagă fără nici o îndoială stările pentru el cert absolute ale contemplației și viziunii, geometria și mistica. Poezia este, pentru o asemenea supremă exigență, substanțial indefinită, condamnată la o relativitate de ordin epistemologic și estetic. Ea nu oferă o cunoaștere totală și se pierde în filfiitul delectabil, în desfătările pasagere ale artei.

Nu se putea ca un spirit atît de robit absolutului precum acela al lui Ion Barbu să nu pronunțe — fie și numai o dată — o sentință de condamnare a artei. A o degrada de la meditația asupra Ființei (cum e socotită admirabila scriere : *Craii de Curtea-Veche*) la o simplă sursă de aparențe, iată osîndirea ei la un minorat perpetuu, ca și justificarea părăsirii ei. Lirica, după cum spune altă dată Ion Barbu, este cea mai „reacționară formă a spiritului" [54]. A o urma înseamnă a nu mai ieși din narcisism. Ea nu oferă posibilitatea unei cunoașteri-mîntuitoare (pe care poetul-matematician o atinge urmînd „calea rampantă", asceza științei). Este ea, ca atare, o imposibilă tentativă a unei conștiințe nefericite ? Nu, fără îndoială. Dar este într-însa un risc suprem, acela al eșecului tragic, al unei frumuseți nemîntuite, al unei damnări. Nici un subterfugiu romantic în fața unei asemenea limite. Ion Barbu nu demonizează condiția poetului. În

[53] *Id.*, p. 104.

schimb, ajunsă în impas, caută să o salveze într-o altă ordine, a contemplației. Și, firește, abolind verbul poetic.

În *Veghea lui Roderick Usher*, acea „parafrază" prin care, introducînd în mod enigmatic volumul *Eulalii* de Dan Botta, Ion Barbu avea convingerea de a fi realizat „cea mai bună pagină" [55] a sa, găsim printre ceturile expresiilor cîteva formule trădînd o reflecție asupra obiectului tainic și exigent al „Poesiei". Vom încerca să descifrăm cîteva din aceste formule încifrate.

Sacerdotalul Roderick Usher „cunoștea neîmpărțit ființa îndelung provocată a Poesiei". Așadar, poezia ar fi Ființă, sau oglindire simbolică a Ființei. Poetul o „provoacă" precum îmblînzitorul o bestie de stăpînit și domolit. „Pînă la marginile celebrelor, incineratelor umbre. Ea se desfăcea liberă de figura umană ca o sperată poartă". Dacă „Ea" este poezia, sau o imagine a poeziei, eliberarea ei de „figura umană" și deschiderea ei spre un dincolo rîvnit („sperată poartă") o situează într-o *no man's land*, într-o *țară a nimănui*, limb incert, transcendență lipsită însă de un principiu transcendent. Dificila eliberare a poetului de tot datul și trăitul este urmărită în corolarele ei sub forma unor imagini obscur aluzive: „Potir propagat. Insomnie concentrată scuturată a Principiilor. Îmbrățișare simultană a glorioase, certe geometrii". Ca „potir", poezia e depozit și canal al Grației, e comuniune, împărtășire a darurilor. În ce privește Principiile (axiome ale Geometriei, dar și *principiul poetic* — în sensul lui Poe), ele ne deșteaptă din somnul concretului. Locul rîvnit — acel *topos atopos* — al Poeziei și Geometriei atrage o cunoaștere inițiatică, o „canonică deplasare în spirit". Cunoașterea poetică precum și cea geometrică nu pretind doar o vedere, o descriere sau o analiză a obiectului; ele înseamnă *locuire* în obiect, în Spirit. O asemănătoare canonică deplasare în spirit întreprinde cel care deambulează spre a explora spațiul închis al unei poezii-peregrinare întreprinsă chiar de Ion Barbu în imperiul poeziei blagiene.

---

[54] *Id.*, p. 77.

[55] *Id.*, p. 59. Ion Barbu prețuia *Veghea lui Roderick Usher* din cauza „adevărului care izbutește să se exprime".

Nu trebuie să acordăm decît o valoare aluzivă expresiilor din acest cînt hermetic pe care-l înalţă Ion Barbu fumegoasei memorii a lui Edgar Poe în *Veghea lui Roderick Usher*. Din *Principiul poetic* al maestrului venerat, poetul nostru putea să se recunoască în chiar definirea Principiului drept „aspiraţia umană spre Frumuseţea Absolută", în care doar Frumuseţea ar fi fost înlocuită de el prin Adevărul absolut. E adevărat că Poe însuşi exclude beţia inimii şi triviala satisfacţie a raţiunii. El rîvneşte spre o emoţie înălţătoare, extatică a Sufletului şi visează despre Venus Uraniana. Ceea ce însă nu putea să accepte Ion Barbu era sublinierea calităţii *nedefinite* a plăcerii oferite de poezie (nedefinit ce o apropie — după Poe — de muzică şi o îndepărtează de ştiinţă. După poetul-matematician, pentru determinarea sau provocarea poeziei e nevoie de „Consistenţă şi Nedeterminare" [56] unite. Doar conjugată cu rigoarea, fervoarea e fecundă. *Libertatea dificilă* are nevoie de obstacolele unor *canoane poetice*. Exaltarea oricît de puternică pasional, chiar emoţia jaculatoare preconizată de Poe, nu depăşesc un stadiu elementar al poeziei. „Există o experienţă poetică, de la care versul se dovedeşte a fi rigoare şi fervoare, nu interjecţie dezvoltată ori celebrare mai mult sau mai puţin armonioasă..." [57]. A-i uni pe Rembrandt şi pe Descartes, acesta este visul lui Ion Barbu.

De aceea, îl vedem admirîndu-i pe cei care propovăduiesc Legea, pe asceţii disciplinei poetice. Are o singură evlavie — Edgar Poe — şi trei admiraţii — Mallarmé, Rilke, Rimbaud. Góngora nu-i e străin. Dispreţuieşte tehnicile vetuste ale meşteşugului poeticesc „preeuclidian", în schimb eseistul Valéry (ca autor al unei arte poetice bine concretizate) i se pare superior poetului. În sfîrşit, oricît respect ar fi nutrit pentru „scepticul mîntuit", E. Lovinescu, prin lipsa de rigoare teoretică pe care i-o reproşează, i se pare că „pîngăreşte poezia" [58]. Înţelegem din toate acestea în ce măsură *canonul poetic* îi era necesar poetului. Poetica este — pentru el — placentar ataşată poeziei. Cu adevărat, mai mult decît orice alt poet al timpului său, Ion Barbu ar fi putut

---

[56] *Id.*, p. 86.
[57] *Id.*, p. 106.
[58] *Id.*, p. 80.

să accepte o formulă claudeliană, după care o *co-naissance* a poeziei este intim legată şi determină chiar o *naissance* a ei.

Putem urmări rolul dominant al artei poetice în creaţia poeziei, observînd punctele de vedere susţinute de Barbu în privinţa oniricului şi a hermeticului raportate la poetic.

Este acceptat „visul oniric" ca o nouă sursă de inspiraţie [59]. Sîntem în plină perioadă de expansiune a „valului de vise" suprarealiste. Cu o consecvenţă remarcabilă cu sine, poetul nostru acceptă o versiune sui-generis a oniricului : un fel de vis lucid, paradoxal, o lumină obscură rembrandtiană (expresia lumină obscură fiind aflată de Ion Barbu şi la Paul Valéry). „Suprarealiştii degajează din vis mai mult logica de succesiune a visului, bazată pe confuziunea contrariilor, fără a se apropia de ceea ce noi am îndrăznit să numim lumina visului". [60] Eroarea suprarealiştilor este de a confunda legătura „meriedică" dintre experienţa-somn şi actul-poezie cu una „eloedrică". Stările de vis ale poeziei pot şi trebuie să fie reduse la un „model raţional" [61], susţine poetul-matematician. Vagul se cere asimilat prin precizie. Arta poetică nu elimină oniricul, esenţa poeziei fiind identică cu visul controlat [62].

În ce priveşte hermetismul poeziei, găsim în textele lui Ion Barbu prea puţine referinţe. Doar mărturisirea literară pe care a făcut-o la Facultatea de litere din Bucureşti în 1932, la invitaţia lui D. Caracostea, din care ne-a rămas o ciornă fragmentară, conţine o justificare a poeziei hermetice. Întrebarea pe care şi-o pune poetul este : cum poate fi sau măcar părea hermetică o poezie care nu e o înşelăciune ? Sînt invocate două motive : 1. Criza a două categorii : experienţă şi notaţie. „Se poate foarte bine ca un şir de operaţii, de disociaţii mintale asupra evenimentelor tale sufleteşti să se găsească foarte bine consemnate într-o permutare a sintaxei" [63]. Evenimentul se înscrie „în chiar specialitatea sintaxei", fără vreun comentar didactic. Nici raţionamentul matematic nu se prezintă în toate încheieturile sale. Dar,

[59] *Id.*, p. 39.
[60] *Id.*, p. 42.
[61] *Id.*, p. 54.
[62] Cf. Ion Barbu, *Prometeu dezrobit*, *Facla*, XV, nr. 135, 3 aug. 1935.
[63] *Id.*, p. 55.

dacă în matematici, prin *gnoză*, adică prin analiză, se poate găsi cheia raţionamentului, în poezia hermetică revelarea sensului este aleatorică. 2. Hermetismul poate deriva din faptul că „simbolurile viitoarelor noastre sentimente pot foarte bine preexista acestor stări“ [64], ele rămînînd hermetic încifrate unor spirite mai puţin divinatorii. Dacă prima explicaţie rămîne pe planul dificultăţilor sintactice, a doua se referă la un plan mai profund al simbolicii esenţiale (cum am văzut) naturii poeziei. Aserţiunea aceasta îi aparţine lui Thomas de Quincey, dar aplicarea hermetismului îi revine lui Ion Barbu. Pentru a înţelege poziţia — ambiguă — a acestuia din urmă trebuie să procedăm la un mic ocol.

Considerăm altă dată [65], că *voinţa de obscuritate* pe care o manifestă poezia, de la Rimbaud încoace, ţine de o mai vastă criză a semnului. L-am amintit pe Rimbaud, ca pe un punct ipotetic de plecare în poezia „nouă“. Dar „obscuritatea“ poeziei nu începe o dată cu el. Tradiţia platoniciană — trecută prin neoplatonismul rinascimental, apoi prin romantism — transmitea din timpuri mitic-sacrale imaginea poetului-sacerdot neînţeles. În plin secol XVIII raţionalist-iluminist (dar străbătut de subiacente vine iraţionaliste), Diderot definea poezia: „o ţesătură hieroglifică“ ori o „vorbire emblematică“. Iar Novalis — de astă dată în plin romantism — identifica poezia cu un „limbaj autonom“ ce nu urmăreşte vreo comunicare. Dar cu toate aceste tradiţii ale unei poezii absconse, cu tot ezoterismul poeziei-incantaţie, cu toate manierismele formale post-rinascimentale, cu toate că, mai aproape de noi, Baudelaire declarase ritos: „E-o anumită glorie de a nu fi înţeles“, voinţa de obscuritate este, sub formele sale conştiente, o iniţiativă a poeziei post-rimbaldiene, pe care o putem numi *noua gnoză poetică*. Poeţii enigmatici (un Maurice Scève), Góngora şi marinismul, „groteştii“ secolului al XVII-lea, propuneau dificultăţi de rezolvat (sau de nerezolvat) raţional; chiar enigmele lui Poe se vor dezlega printr-o raţiune hiperlucidă, iar Baudelaire e încă tributar poeticii lui Boileau, recte metodicii spiritului clar propusă de Descartes. În opoziţie cu trecutul, hermetis-

---

[64] *Id.*, p. 56.

[65] Cf. Nicolae Balotă, *Euphorion*, Edit. pt. literatură, Bucureşti, 1969, p. 42—55.

mul modern nu se va mulțumi să sfideze rațiunea, ci o va pune în paranteză, nu o va provoca cît o va ocoli. O dedublare a conștiinței poetice face ca Mallarmé să poată fi perfect rațional, să promoveze în autentic spirit cartezian luciditatea și ideile clare (nu s-a remarcat încă îndeajuns simplitatea „ideilor" malarméene) și în același timp, printr-o punere în paranteză a rațiunii, poetul să adopte un discurs poetic-logic, cu toate enigmaticele ei obscurități.

Ion Barbu nu teoretizează o punere în paranteză a rațiunii, ci o iluminare a ei prin luminile unei contemplații atotcuprinzătoare. Dacă el totuși preconizează (în ce privește propria sa poezie) „o viziune concretă, care te poftește să cauți și un sens dincolo..." [66], acest sens fiind hermetic închis, este pentru că acea voință de obscuritate despre care vorbeam operează și în viziunea sa asupra poeticului, dar nu din rațiuni de alchimie a limbajului, de sofisticare sintactică, și nici pentru motivul unor premoniții în ordinea sentimentelor simbolizate înainte de vreme.

De ce apare această voință de obscuritate manifestată sub diferite forme, de la Rimbaud la Henri Michaux, de la Mallarmé la Ion Barbu ? Înainte de toate, pentru că *numinosul* (ceea ce un Rudolf Otto numea *das ganz Andere*) și-a găsit în marele proces modern de desacralizare refugiul în poezie. Or, numinosul este, prin excelență, inexplicabilul. Am putea spune că adevăratul „subiect" al poeziei moderne este *numenul*. Ca în incantația primitivă, ca în poezia arhaic-sacră, în cea apocaliptică ori cultic-rituală exprimarea inexprimabilului se face prin enigme și obscurități. Numenul, ceea ce e *cu totul altceva* decît toate cele ce sînt, se comunică prin cu *totul alte* cuvinte decît cele ale tribului. Dacă limbajul e comunicare a celor ce sînt, poetul își făurește o limbă a lui (analoagă prin caracterul ei ezoteric cu limbile sacre), o *altă* limbă. Cuvîntul său reclamă privilegiul unei autonomii față de imperiul expresiei umane. Poetul se instituie astfel pe sine — de la însinguratul romantic la damnat, la poetul absurdului — drept *altul*, străinul. Poziția sa, ca și a poeziei sale e echivocă, e poziția ambiguă a celui care se vrea altul, se constituie *altul*, prin raport cu cel care este. Poezia modernă

[66] Fragment de scrisoare către G. Topîrceanu, citat de Dinu Pillat, *Ion Barbu*, p. 69.

e bîntuită de spectrul rupturii totale de cuvînt a celui care e, prin condiția sa, un om al cuvîntului. Acest bilingvism al poetului (care după Saint-John Perse „vorbește în ambiguități") face din obscuritatea poeziei moderne un fenomen esențial diferit de toate vorbirile în alegorie și simbol ale poeziei vechi.

Există o triplă direcție pe care poezia modernă — privită doar sub semnul *voinței de obscuritate* — o pune în evidență. Aceste „direcții" nu sînt deloc exclusive între ele și nu sînt nicidecum echivalente ca natură.

I. *Poezia anti-poesis*-ului care procedează prin eliminarea datelor imediate ale conștiinței; e antirațională, discursul poetic fiind ireductibil la rațiune; e împotriva ordinei (afectelor, cuvîntului, retoricii); e supusă atracției neantului; preferă haosul, realului dat; poeticul se constituie ca limbaj autonom sau nou limbaj; oferă pseudomistere laice ori parodia misterelor desacralizate; tinde spre suprimarea eului, înlocuirea lui cu eul artificial; manifestă o propensiune spre anarhic, spre nihilism; e poezie ca revoltă (înainte de toate împotriva poeziei); refuză deopotrivă ezoteria și exoteria.

II. *Poezia hermetică* procedează prin incifrarea datelor imediate ale conștiinței; e arațională, deși discursul poetic e reductibil la rațiune (dar numai prin depoetizarea sa); e pentru o ordine riguroasă, chiar conformistă (a afectelor, cuvîntului, retoricii); e supusă atracției absolutului sau unei transcendențe abstracte; manifestă predilecții pentru o matematizare, sau o abstractizare a realului; poeticul se constituie ca limbaj absolut, ca împlinire a limbajului; se oferă ca mister total, actul poetic fiind asimilabil unui act magic, unei hierofanii etc.; tinde spre un imperialism al eului absolut și, în subsidiar, spre un narcisism poetic; misterul poetic pretinde o inițiere, poezia fiind ezoterică.

III. *Poezia hermeneutică* procedează prin descifrarea datelor imediate ale conștiinței; indică o propensiune spre rațional, discursul poetic fiind o revelare (o apocalipsă) a unei psihologii abisale; ea creează o ordine nouă, nonconformistă (a afectelor, cuvîntului, retoricii); e supusă atracției organicului; privește realul sub specia cosmogoniei sau antropogoniei; poeticul se constituie ca limbă-cheie, instrument de explorare; tinde spre revelarea misterului, misterele pro-

puse fiind prezente ca *revelanda* (de relevat) nu ca *revelata*; dincolo de psihologic ea caută să sesizeze eul ontologic; nu e o poezie dogmatică nici nihilistă, ci exploratoare, descoperitoare; e poezie a creației (și înainte de toate a creației poetice; fie exoterică, fie ezoterică, ea oferă posibilitatea unei soteriologii poetice, poezia propunîndu-se adeseori ca o doctrină mîntuitoare.

O sistematică a poeziei nu e identică cu o tipologie a poeților. A spune: Rimbaud sau suprarealismul, Jarry sau Urmuz, Michaux sau generația *beat* se înscriu într-o asemenea sistematică pe linia antipoesis-ului; a spune Mallarmé, Valéry sau Ion Barbu țin de o tradiție hermetică; a vorbi despre Hölderlin sau Rilke sau Blaga ca despre reprezentanți ai poeziei hermeneutice, nu înseamnă a-i încadra în anumite „curente", „tipare". Socotim, cum am mai spus, întreg fenomenul poetic modern drept o *nouă gnoză*, în care e firesc ca hermetismele, viziunile cosmogonice, încercările de desacralizare sau resacralizare, de creație mitopoetică etc. să coexiste, să fie prezente în toate „direcțiile" pe care le-am stabilit prin trihotomia de mai sus.

Situarea poeziei și a poeticii barbiene în linia hermetismului modern — înțeles în sensul lărgit, schematizat mai sus — este manifestă. Ea este probată, însă, mai puțin prin observațiile, avare, cu privire la hermetism ale poetului, ci prin întreg complexul artei sale poetice. Faptul că la baza acesteia stau anumite „experiențe esoterice" [67], că „în spațiile curbe și hermetice ale versului" [68] poate încăpea, într-o reducție enigmatică, un întreg univers; că termenul „figurație", opus de Ion Barbu alegoriei, indică tocmai funcția poetică (asemănătoare „operației" matematice) prin care se obține libera transformare și permutare a imaginilor în domeniul aceluiași grup, ceea ce duce la o voalare, o încifrare a lor; că, în sfîrșit, se urmărește recîștigarea unui „sens pierdut de frumusețe" [69] printr-o inițiere într-un helenism ezoteric, toate acestea concură în statuarea unei poezii hermetice. Ea nu e nicidecum poezie de locuri comune reabilitate, nici o poezie a colectivității medii. „*Folclor* sau *poezie*

---

[67] Scrisoare către Filip Enescu, în Dinu Pillat, *op. cit.*, p. 88.
[68] Ion Barbu, *Pagini de proză, ed. cit.*, p. 84.
[69] *Id.*, p. 79.

violent individuală" [70]. La aceste extreme întrevede Barbu posibilitatea invenţiunii. Şi, firește, în imnul spiritual comunicînd cu oda pindarică şi cu pura gîndire geometrică. Ambiguitatea acestei poezii rezidă în concurenţa dintre inteligibilitate şi hermetism, ca şi în conjuncţia dintre absolutul rîvnit, de dincolo, şi negarea transcendenţei din actul creaţiunii" [71].

Poetica lui Ion Barbu este, aşadar, un program de o extremă ambiţie, conţinînd o contestare radicală a artelor şi a poeziilor timpului, dar nu lipsită de contingenţe cu unele din doctrinele moderne despre lirică. „Ambiţia" este mai mult decît estetică. Căci nu se urmăreşte, în acest proiect, doar salvarea cuvintelor din vorbirea discursivă în care sînt angajate, ci transformarea lor, transsubstanţierea lor în instrumente ale unei soteriologii. Cuvintele nu trebuie mîntuite, ele sînt mîntuitoare. Firește, numai cuvintele care participă la un „joc secund" al poeziei. Deşi „joc", eliberat din contingenţele existenţei mundane, ale practicii comune, poezia nu este doar o ieşire (cum interpreta G. Călinescu versul *Intrată prin oglindă în mîntuit azur*) din contingent „în pură gratuitate". Mîntuitul azur este transcendenţa spre care rîvneşte verbul poetic, este absolutul plin, este spaţiul sacral. Pătrunderea *acolo* este posibilă doar prin ruptură totală de aici, prin ceea ce Meister Eckehart numea *Abgeschiedenheit*. Începînd cu Tudor Vianu, aproape toţi exegeţii lui Ion Barbu au admis că poezia este pentru el negaţia lumii, sublimarea ei în idee, un joc desfăşurat pe un plan izolat de viaţă, un joc secund" [72]. Dar dacă acest *moment al negaţiei* există, fără îndoială, în procesul poetic, el este depăşit, înglobat într-altul pozitiv, mult mai important. Or, acesta din urmă nu este — cum am văzut — identic cu o simplă aspiraţie spre universalul din natură, spre esenţa (ideea) lucrurilor — cum s-a afirmat nu o dată [73].

---

[70] *Id.*, p. 103.

[71] „În realitate actul creaţiunii e lipsit de orice transcendenţă" („Opera de artă concepută ca un efort de integrare"), *Umanitatea*, an. I. nr. 3—4, august-septembrie 1920.

[72] Tudor Vianu, *Ion Barbu*, Cultura Naţională, Bucureşti, 1935, p. 64.

[73] Cf. N. Manolescu, *Lecturi infidele*, E.P.L., Bucureşti, 1966, p. 91.

Ion Barbu nu a folosit terminologia unui Pseudo-Dionisie, dar găsește în poetică o perspectivă pe care o putem numi *apofatică*, un fel de *via negationis*. Nu reprezintă, oare, poezia pentru el un „nadir latent" la care se ajunge prin negare, prin „înecarea cirezilor agreste" ? Lepădarea de sine, de tot ce *este* („a humei despuiare"), ca și calea apofatică duc spre o poetică a imnului exaltant. O asemenea artă a unui „cîntec încăpător" precum „lauda grădinii de îngeri" este departe de realizarea poetică efectivă din versurile barbiene. Imnul este o limită exaltantă a unei poetici mistice.

Un ideal ce poate fi numit și clasic doar prin unele apanaje exterioare ale sale. Barbu citează, în legătură cu Gauss, o formulă a idealului clasic : „un minim de formule oarbe unit cu un maxim de idei vizionare". Și această expresie i se poate aplica mai mult artei sale poetice, viziunii sale despre poezie, decît producției sale poetice. Modernitate — a clasicilor și — a clasicismului : poetul-matematician respinge o asemenea formulă. Ceea ce admite, în acest caz, este (cum o spune vorbind despre același Gauss) posesiunea unui spirit prin altul, mai înalt, a cărui prezență rămîne misterioasă, nedezvelindu-i-se în întregime nici celui posedat.

Că există o aspirație subiacentă spre ordinea clasică, în poetica lui Ion Barbu, este cert. „Toate preferințele mele merg către formularea clară și melodioasă, către construcția solidă a clasicilor. Un duh rău s-a amestecat și a vrut, dimpotrivă, să mă realizez, într-un fel de îngînare și sugrumare, de precar tunel fără ieșire" [74]. Epura unui clasicism ideal bîntuie reflecțiile lui Ion Barbu. Un clasicism al odelor pindarice, al „cununei înflorite", al lirei, al geometriei euclideene, dar — în fond — „un clasicism fără laicitate" [75].

---

[74] *Text inedit de Ion Barbu*, (Fragment dintr-o scrisoare către Nina Cassian, din iulie 1947), în *Gazeta literară*, an. XIV, nr. 35, 31 aug. 1967.

[75] Ion Barbu, *Pagini de proză*, *ed.cit.*, p. 78.

ION PILLAT

Conştiinţa poetului modern se cere dublată prin aceea a unui critic avertizat. Puţini poeţi români ai acestui secol au fost atît de convinşi ca Ion Pillat de justeţea acestei teze, pe care ne-am obişnuit să i-o atribuim lui Baudelaire. În eseul *Aspecte din lirica modernă franceză* Pillat surprinde o familie de spirite a cărei trăsătură comună e tocmai *dedublarea* aceasta: „Ca şi Edgar Poe, ca şi Baudelaire, ca şi Mallarmé — Valéry face parte din familia aceea rară de spirite cu faţă de Ianus: cu un obraz suflă în rogozul cîntăreţului, cu celălalt aude, judecă şi conduce propriul său viers. Nu e cîntăreţul tristeţii sale, cum au fost romanticii mai toţi, e, lucru poate mai de preţ, «măsurătorul cîntecelor lui»" [1]. Structura aceasta dublă, cu distanţarea interioară pe care o presupune, nu i-o putem atribui întru totul poetului care a scris *Pe Argeş în sus*. Dar nu i se poate nega o susţinută îndeletnicire pe tărîmul „măsurării" cîntecelor altora. Doar întreaga sa experienţă poetică a pornit de la descoperirea unei dilecţiuni, acolo unde totul i se păruse că-i rezervă numai neplăcere. „Mult timp am avut o adevărată aversiune de poezie" [2] — mărturiseşte poetul. Convertirea la simpatie, ba chiar la fervoare, s-a produs totuşi de timpuriu şi pentru totdeauna. Tînărul care, la Paris, în anii de studenţie, dinainte de primul război mondial, descoperă cu

[1] Ion Pillat, *Portrete lirice*, ed. îngrijită de Virgil Nemoianu, E.L.U., Bucureşti, 1969, p. 258.
[2] Ion Pillat, *Mărturisiri*, *Revista fundaţiilor regale*, 1 febr. 1942.

entuziasm pe Leconte de Lisle, Baudelaire, Hérédia, Verlaine, Mallarmé, Régnier, Maurice de Guérin, ca şi pe Wilde, Poe, Browning, Swinburne, Dante Gabriel Rosetti, Omar Khayam, d'Annunzio [3]... — şi lista revelaţiilor e departe de a fi întreagă —, va rămîne toată viaţa un degustător asiduu al poeziei altora.

Această ardoare în participarea simpatetică la exerciţiile altora, mai curînd decît vocaţia magisteriului critic l-a îndemnat pe poet să se angajeze în periplul de o viaţă prin arhipelagul poeziei. Excursii ale unui diletant? Spaţiul extrem de larg pe care se desfăşoară ele — din vechile pînă în noile Indii — pare să implice o anume superficialitate a turistului literar, o nehotărîre a amatorului cu viziune eclectică ce se mulţumeşte să străbată continentele lirice acumulînd simple impresii. În realitate, fără să fie un erudit, Pillat e un studios, un bun cunoscător al poeziei, şi spectrul foarte larg al cunoştinţelor sale nu-l îndeamnă spre toleranţe eclectice, ci spre o mai adîncă înţelegere întemeiată pe asocieri şi disocieri. Dintru început, formaţia sa este universalistă. Iată o mărturisire în acest sens: „Parisul mi-a influenţat astfel poezia nu atît prin el însuşi, ci ca un exponent viu de diferite culturi. Remarc aici că la Paris am citit în original tot atîta literatură (mai ales poezie) germană şi engleză, cît franceză. Aici i-am citit de pildă mai întîi pe Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke şi Stefan George, la a căror recitire am rămas şi azi" [4]. Universalismul nu interzice cultivarea rădăcinilor autohtone. Din America ori din Irlanda, poetul-critic îşi întoarce la tot pasul privirile spre spaţiul său poetic originar. El ştie prea bine, şi o afirmă, că: „Orice poet adevărat suferă două influenţe. Una, inconştientă, a sufletului strămoşesc, alta, subconştientă, a marilor poeţi, vechi sau contemporani, cu care se simte în armonie artistică" [5]. Poetica lui Pillat e nutrită prin această dublă sursă naţională şi universală a sa.

Dublare a conştiinţei poetice printr-o conştiinţă simultană, critică; dublă rădăcină — universală şi autohtonă — a

[3] Cf. Dinu Pillat, *Mozaic istorico-literar. Secolul XX*, ed. a II-a, p. 236.
[4] Ion Pillat, *Mărturisiri*, rev. cit.
[5] Ion Pillat, *Portrete lirice, ed. cit.*, p. 323.

poeticului. Dedublările acestea (şi altele) asumate în conştiinţă îşi au, oare, sorgintea într-o bipolaritate funciară a insului?

Confesiunile lui Ion Pillat, scrise în 1932 şi publicate — cu un adaos din decembrie 1941 — în *Revista fundaţiilor regale* din 1942, cuprind relatarea unui straniu vis pe care poetul l-a avut, cu ani în urmă, în 1911, la Paris. Unul din acele vise care nu se uită, pe care le simţi legate undeva adînc printr-un preaintim ombilic de centrul fiinţei şi destinului tău. Pillat s-a visat trăind o existenţă mitologică: jumătate zeu, jumătate bestie. „Goneam nebun printr-o pădure cu copaci înalţi şi rari — auriţi de toamnă — printre care se zărea marea sudică într-o lumină orbitoare. Goneam nebuneşte de-a lungul ţărmului înalt, speriat de răsunetul fatidic al copitelor mele, lovind în cadenţă surdă pămîntul uscat şi căptuşit cu frunze moarte..." Nu interesează dacă visul a precedat sau a urmat lecturii poemului în proză *Le Centaure* al lui Maurice de Guérin, pe care poetul nostru l-a tradus mai tîrziu, după primul război mondial. Atît visul cît şi zguduitoarea impresie pe care i-o face poemul semnifică dincolo de ele. Dar care e semnificaţia acelei obsesii a centaurului, motiv bizar, mai mult decît literar, care l-a urmărit pe Pillat — cum însuşi o mărturiseşte — multă vreme? Psihanaliza nu ne poate oferi decît vagi indicaţii. Nici interpretarea strict literară nu e revelatoare. Nu avem de-a face cu tema de sorginte mitologic-literară a unei reverii nutrite cu lecturi clasice. De altfel, poetul însuşi recuză o astfel de tălmăcire. El e conştient că a „trăit adînc realitatea" acestui vis-mai-mult-decît-vis al centaurului, şi că „acei critici care în poemul *Centaurii* n-ar vedea decît un motiv literar s-ar înşela cu totul". De astă dată, Pillat făcea aluzie nu la opera lui Maurice de Guérin, ci la propriul său poem sau, mai exact, la ciclul său, *Centaurii*.

Visul tulburător, lectura „măreţei poeme în proză *Le Centaure*", ca şi compunerea ciclului *Centaurii*, aparţin unei perioade în care Ion Pillat nu cercetase încă locurile sfinte ale Eladei. Abia mai tîrziu, în 1927, va face prima sa călătorie în Grecia şi va avea revelaţia acelei lumi pe care, în adîncul sufletului său, o bănuise în noaptea Centaurului. În *Mărturisirile literare*, poetul vorbeşte despre Acropole şi Parthenon, ca despre o „revelaţie sufletească". „Descoperirea Helladei şi a artei sale, a sculpturei eline şi a templului grec, în spe-

cial, a fost un eveniment capital în viaţa mea". Niciodată nu-l vom auzi pe omul acesta ponderat vorbind despre poezie, despre artă — şi a peregrinat pe spaţii întinse în universul artelor — ca despre acea iluminare pe care spiritul său, pe care sufletul său a cunoscut-o în Elada. „Îndrăznesc să cred că am trăit-o (Elada şi arta elină — n.n.) cu o prospeţime şi cu un entuziasm mai aproape de acela al unui contimporan al Renaşterii decît al unuia din epoca noastră".

Este însă în fervoarea poetului ceva mai mult chiar decît în admiraţia renascentistă pentru anticele splendori redescoperite. Răzbate în confesiunile sale, şi îndeosebi în atîtea versuri publicate după 1932, în *Caietul verde, Scutul Minervei* pînă la ciclul *Balcic* din 1940, ca şi în ciclul *Împlinire* de mai tîrziu, ceva din febra secretă, cultică, a marilor credincioşi ai unei Elade eterne. Desigur, nu e cultul celui tulburat în aorgice profunzimi, al unui Hölderlin clamînd: *„Aber an Salamis Ufern, o Tag! an Salamis Ufern..."* Dar Centaurii galopează, ca o manifestare a acelei lumi aorgice, în poezia lui Pillat, de la acel ciclu al începuturilor:

Deşi n-avem potcoava răsunătoare de-aur,
Gonim, o, Zeus, prin lume frumosul în zadar:
În pieptul meu se zbate năpraznic un centaur!

pînă la *Centaurul* din sonetele tîrzii:

Cu bust de zeu şi trup vînjos de vită,
Se înalţa trufaş şi trist: simbol
Credinţelor uitate, aspru sol
Gonind sălbatic inima-i rănită.

Obsesia Centaurilor care precede şi anunţă revelaţia Eladei va da fior cultului pentru spiritul elin, mediteranean şi idealului clasic al poetului. Dar această obsesie (una din cheile pe care o critică hermeneutică trebuie să o folosească în interpretarea poeziei lui Pillat) apare sub o formă raţionalizată în respectul cultural pentru *spiritul mediteranean.*

Într-un eseu cu acest titlu, poetul vede „sîmburele, esenţa spiritului mediteranean" în „fenomenul elin" [6]. Deşi în ana-

[6] Ion Pillat, *Spiritul mediteranean, Simetria,* caiet VII, 1944, republ. în *Portrete lirice,* ed. cit., p. 387.

liza acestui „fenomen" pare să-l urmeze pe Nietzsche, adoptînd termenii acestuia din *Geburt der Tragödie*, privind ambivalența culturii și sufletului elin — apolinicul și dionisiacul — alta e viziunea la care Pillat aderă atunci cînd descrie „spiritul mediteranean". Însăși unirea contrariilor nietzscheiene, acea dualitate creatoare a geniului elin, care în termenii poetului român devine echilibrul armoniei luminoase ionice și a extazului transcendental tracic, purcede dintr-o mai profundă subordonare a spiritului. „Toată gîndirea, toată arta elină sînt dominate de această proeminență a ființei umane, cu proporțiile sale perfecte, a sufletului omenesc pasionat dar stăpînit de armonie, a spiritului omenesc îndrăznet și echilibrat, senin și lucid totdeodată. Omul e măsura lucrurilor..." [7]. Pillat nu este cel dintîi care vorbește despre această normă elin-umană a lumii : *Antropos mètron pragmàton*. Nu e cu totul original nici cînd asociază *templul* elin cu „frumusețea arhitectonică a trupului uman", nici cînd vorbește despre misticismul grec ca despre „un misticism al trupului și al pămîntului", ori despre calitatea „adînc elementară și umană" a mitului mediteranean. Despre omul canon al artei, măsură a lucrurilor, în viziunea elină despre lume, s-a discutat de atîtea ori. Interesant e faptul că poetul vizionar al Centaurilor a ales tocmai *acest chip* al obiectului veneraței sale. Nu este oare Centaurul, cu dubla sa natură divin-animalică un *loc comun al contrariilor*, al tensiunilor extreme ? Nu este oare Centaurul un *imago* al omului, făptura dublă, sfîrșită de ambivalențe ? Nu este goana centaurilor o expresie poetică a unui *Rausch* bahic, cult al Corpului glorios în care se manifestă o mistică vitalistă, htonică ? Despre divinitățile panteonului mediteranian, Pillat spune că „sunt aduse la măsura omului, cu pasiunile, bucuriile și durerile sale" [8]. Mitul Centaurului în economia spirituală a poetului ocupă un loc central, dă întrucîtva măsura omului Pillat și a creației sale. Mit central care domină nu numai poezia sa, ci ordonează poetica sa. Căci, experiența abisală a „centaurului" divin-animalic e placentară cu acea experiență vitală care constituie poezia. „O poezie — arată Pillat în *Mărturisirile* amintite — e înainte de toate... o experiență vitală (*ein Erle-*

[7] Ion Pillat, *Portrete lirice*, ed, cit., p. 389.
[8] *Id.*, p. 393.

bnis), dar o experienţă vitală de un fel anumit — dezbărată de orice contingenţă logică, care îmi cutremură sufletul deodată, muzicalizînd priveliştile şi dînd plasticitate sunetelor. E un fior brusc, urmat puţin în urmă de o stare de detaşare de viaţă, de o distracţie stranie, aceeaşi pe care o resimt, în genere în vis".

Visul Centaurului e un arhetip poetic, e unul din acele fenomene originare ale poeziei, care indică însuşi Poeticul ca *Erlebnis*. Dar întreaga artă poetică a lui Pillat stă, cum vom vedea, sub semnul originarului, al organicului care e fecundat şi fecundează.

Exuberanţă vitală unită cu moarte. „Fiorul" poetic e unit în aceeaşi experienţă cu „detaşarea de viaţă", cu o stranie „distracţie" onirică. Această natură „organică" a Poeticului justifică tezele subsidiare, corolarele lui Pillat privind necesitatea integrării într-o tradiţie a pămîntului.

Dar mitul Centaurului apare *în vis;* transcrierea sa poetică nu e imediată. E necesară, între trăirea poeziei ca „fior" şi creaţia poetică-verbală, o punte, o mediere pe care o face procesul cel mai intim al *rechemării în linişte,* al *evocării.* Cutremurul existenţial şi mistica organică subsecventă nu sînt, prin natura lor, poetice. A transcrie imediat o experienţă copleşitoare (atîţi mistici, atîţi poeţi au încercat în zadar să o facă) duce la produse hibride, neautentice. „Dacă încerc să scriu — mărturiseşte Pillat — atunci, din cauza vibrării prea mari sufleteşti şi a amplitudinei excesive pe care o dă această vibrare materialului verbal întrebuinţat, poezia nu reuşeşte să se sincronizeze decît cu propriul meu suflet şi cu sufletul meu numai din clipa aceea, ea nu reuşeşte să trăiască valabil şi pentru altul..." Pentru a fi comunicată experienţa se cere decantată, emoţiile trebuie „rechemate în linişte". Pillat cunoaşte formula *recollected in tranquility* a lui Wordsworth, cum — fără îndoială — citise reflecţiile lui T. S. Eliot privind detaşarea necesară a poetului de propriile emoţii. După Eliot, nu trebuie să te pregăteşti pentru un mare poem simţind prea intens. Pillat n-ar fi fost, desigur, de acord cu această ostracizare a patosului, dar ar fi aprobat ideea exprimării emoţiilor printr-un „corelativ obiectiv" al lor, prin prezentarea acelor obiecte, situaţii, înlănţuiri de fapte care să *evoce* emoţia.

În sfîrșit, acel *imago* al Centaurului e revelator pentru natura *originară* a verbului poetic. Ca și galopul misterioaselor făpturi duble, libere, nevinovate și primejdioase totodată, cuvintele își redobîndesc, în spațiul miraculos al poeziei, „libertatea și minunea primei lor întrebuințări“ [9]. Din această credință în disponibilitatea verbului originar, în inocența sa, derivă adeziunea lui Pillat la teza bremondiană a poeziei pure, teză pe care o primește aducîndu-i unele amendamente, aplicînd-o într-o manieră proprie viziunii sale asupra poeziei. Dar, încă o dată, această viziune are undeva la originea ei acea experiență abisală, revelatoare a Centaurului. Imagine aparținînd mitologiei mediteraniene, ea indică înclinația spre clasicitate a spiritului lui Pillat. Ca și enigma Sphinxului pe care Oedip o rezolvă prin unicul ei tîlc polivalent — Omul —, tot astfel mitul Centaurului, făptură monstruoasă, divin-zoologică, revelează măsura clasic-umană. Căci omul e un monstru dual ce tinde spre echilibrarea contrariilor din el. Armonie atinsă, nu în ultimă instanță, prin poezie.

O conștiință poetică scrupuloasă nu-și trădează prea ușor, în formule și concepte, orizonturile lăuntrice. Atunci cînd emite precepte și formulează definiții, ea se descoperă — în parte — pe sine, dar numai aruncînd o lumină indirectă asupra sa însăși. Căci revelarea de sine a conștiinței e dificilă, uneori, pînă la limita imposibilului. Am vrea să punem aceste însemnări asupra artei poetice a lui Ion Pillat sub semnul *Dificilului*. Să ascultăm cuvintele prin care scriitorul își începe răspunsul la întrebarea „Ce este Poezia?“, la 31 decembrie 1941. „A defini fenomenul poetic îmi pare mult mai *anevoios* decît a-l simți“ [10]. Cu atît mai greu este a circumscrie o conștiință poetică, și încă una atît de exigentă cu ea însăși ca aceea a poetului Ion Pillat.

Cîțiva termeni care se repetă îndeobște — tradiționalism, clasicitate, antimodernism — vor să formuleze cu puterea fals-persuasivă a șabloanelor „estetica“ celui care a scris *Pe Argeș în sus*. În realitate, conștiința lui Ion Pillat ne apare înzestrată, înainte de toate, cu o apetență spre ordine. Poetul face parte — în acest sens, firește — dintr-o categorie comună cu un Paul Claudel sau T. S. Eliot. Pillat e de-

[9] Ion Pillat, *Ce este Poezia*, *Vremea*, 18 ian. 1942.
[10] *Id. ibid.*

parte de a fi un răzvrătit: spiritul de revoltă, cu anarhia spre care tinde avangarda contemporană, îi repugnă. Criza modernă a poeziei, pe care — suflet sensibil la seismele timpului — nu poate să n-o remarce, trezește în el nevoia unei mai profunde ancorări în fața primejdiilor disoluției. Îndeosebi descompunerea cuvîntului, degradarea artei i se par acestui îndrăgostit al spiritului mediteranean drept adevărate curse, fatale spiritului creator. Prin soluțiile mai *anevoioase*, pe care le caută, vrea să se împotrivească fluxului, căderii pe panta lesnicioasă a minimului efort. Caută — asemenea unui Mallarmé, unui Valéry sau lui Ion Barbu — soluții dificile?

Pillat folosește în cîteva rînduri epitetul „grea" pentru o anumită lirică. Și, înainte de toate, pentru propria sa poezie. În poezia postumă *Menire*, găsim o aluzie la „genunile" întunecoase pe care le simțea în făptura sa spirituală, obscurități pe care luminile de suprafață le ascund în creația sa. „Au spus că nu-i adînc, și n-au simțit / Genunile ce dorm sub limpezimi". Avem aici, firește, o *apologia pro creatione sua*. Poetul se vede pe sine, comunicînd cu adîncimile, pe care — în ochii altora — propria-i poezie pare să le ignore. Pe cînd alte voci ale liricii moderne au protestat împotriva acuzației de obscuritate ce li s-a adus, Pillat refuză o interpretare a poeziei sale sub specia lirismului limpid. Se înșela el oare? Nu vom judeca acum „greutatea" poeziei sale, ci vederile sale asupra poeziei „dificile". Un text este semnificativ în această privință: eseul despre *Goethe, poet liric*. „Poezia lui Goethe e o poezie grea. Nu fiindcă e o poezie de expresie verbală, întunecoasă sau dificilă, cum e cazul cu *Imnurile tîrzii* ale lui Hölderlin, marele său contemporan, care, astăzi, singur mai stă în timp alături de geniul apolinian de la Weimar..." [11]. Tocmai în claritatea ei („Poezia lui Goethe... e o poezie verbal limpede") rezidă dificultatea acestei poezii. Ca și „simplicitatea" ființei divine, despre a cărei extremă, inepuizabilă și incognoscibilă complexitate discutau teologii medievali, tot astfel limpiditatea poeziei goetheene ascunde genuni greu de pătruns. Dificultatea unei asemenea poezii nu rezidă, așadar, în obscurități hermetice,

[11] Ion Pillat, *Portrete literare*, *ed. cit.*, p. 82.

nu se propune ca o enigmă a minții. Expresia verbală întunecoasă sau dificilă sfidează puterile intelectului. Dimpotrivă, mult mai insidioasă e — în spiritul tezei lui Pillat — o poezie ca aceea a lui Goethe, fals-facilă. Mallarmé sau Stefan George pot fi descifrați de îndată ce „le-ai prins cheia stilistică" [12]. Goethe e mai dificil, pentru că — am putea spune — e imponderabil. Crezi că l-ai înțeles, l-ai pătruns. Apoi revii asupra unei lecturi anterioare și îți dai seama că nu l-ai înțeles deloc. Poezie „grea" căci nu cere înțelegere superficială, ci „ne vrea părtași sau ne respinge" [13]. Or, pentru ca să fim părtași, pentru ca să comunicăm cu această poezie, ea ne obligă să participăm la „drumul lui Goethe, drumul de împlinire peste propria lui desființare, a unui suflet înalt, urmărindu-și perihelia poetică" [14]. Dificultatea în acest caz nu este așadar de ordinul intelecțiunii poetice, ci e identică cu participarea la o aventură spirituală. Drumul poetului este acela care duce spre momentul periheliei sale, al maximei apropieri de soarele său interior. Dar, pentru a parcurge acest drum, pentru a ajunge la acel moment, se cere o asceză specială, o lepădare de sine a poetului pînă la „propria lui desființare". Mai mult decît alți poeți (decît Mallarmé de pildă), Goethe a străbătut, trecînd prin felurite avataruri ale personalității sale, acest drum. El a rămas — ne spune Pillat — „el însuși în trei sau patru stiluri diferite sau, mai bine zis, nu stiluri, ci moduri sufletești, tipare de viață și de artă, pe care, pe de o parte, le-a epuizat pe rînd, ca să treacă la un mod, la un tipar superior, ce numai aparent se opune celui tocmai părăsit" [15]. Această lepădare de sine, adevărată metamorfoză a geniului este pentru Pillat — ca și pentru T. S. Eliot, ale cărui eseuri le cunoștea, fără îndoială — un act esențial de înaintare spirituală. Dacă nu face, ca și Eliot, apologia poeziei dificile, preconizînd utilizarea aluziilor, Pillat acceptă fără îndoială formula poetului — critic englez: „Progresul unui artist e un sacrificiu continuu de sine însuși, o continuă extincțiune a personalității". Densitatea lirică e în funcție de auto-nimicirea personală a poetului. Lepădarea de sine este, desigur, altfel înțeleasă

[12] *Id. ibid.*
[13] *Id.*, p. 83.
[14] *Id. ibid.*

de anglo-catolicul Eliot și de ortodoxul Pillat. Dar dacă pentru unul ea este un act pasionat prin care poetul acceptă să se nimicească pe sine și să adere la un sistem, să se topească în ceva ce-l depășește, iar pentru altul este — cum vom vedea — scufundarea în organic, într-o natură originar-esențială, în ambele cazuri se încearcă o evadare din personalitate. Nu numai poetul este chemat să înainteze pe calea ascetică a acestei purgări, ci și contemplatorul de poezie. Lirica goetheeană este „dificilă" pentru că pretinde o participare la acea *via negationis*, la acea cale a renunțărilor. O asemenea poezie obligă cititorul ales la o lepădare de sine similară cu acea a creatorului. De aici „greutatea" întreprinderii, dar și valoarea unei asemenea poezii „care trebuie citită în dezvoltarea ei naturală, dramatică, înfiorătoare, a unui suflet ce-și caută în sfere tot mai departe echilibrul firesc, distrugîndu-se complet pe sine, în fiecare ciclu trăit artistic (romantism, clasicism, orientalism), ca să poată, ca pasărea Phoenix, zbura mai departe" [16]. Așadar, poezia lui Goethe este „grea" întrucît ne obligă să-i urmărim metamorfozele, pretinde de la noi o „amplitudine sufletească" excepțională. Poetul ne cheamă spre perihelia sa.

Interesantă teorie unind experiența poetică cu cea spiritual-ascetică, asociind contemplarea estetică cu transmutarea personalității. Teorie care nu e susținută din nefericire de autorul ei, prin cele mai fericite exemple. Dacă în cazul privilegiat al lui Goethe caracterul metamorfic al experienței poetice, extincțiile succesive ale personalității sînt evidente, nu tot astfel în cazul lui Alecsandri. Într-adevăr, Pillat vorbește (cf. *Vasile Alecsandri: Poet al pămîntului și sufletului românesc* — în *Tradiție și literatură*) despre „greutatea de înțelegere a lui Alecsandri" [17]. N. Manolescu are perfectă dreptate atunci cînd afirmă că: „Opinia despre «dificultatea» lui Alecsandri ascunde o pledoarie pro-domo" [18]. Tocmai din această pricină — Alecsandri constituind pentru

[15] *Id.*, p. 82.
[16] *Id.*, p. 83.
[17] Ion Pillat, *Vasile Alexandri: Poet al pămîntului și sufletului românesc*, în *Tradiție și literatură*, Casa Școalelor, București, 1943, p. 173.
[18] N. Manolescu, *Lecturi infidele*, E.P.L., București, 1966, p. 116.

Pillat, în acest caz, o oglindă ideală — analiza pe care i-o face e semnificativă pentru propria sa artă poetică. Ce admiră seniorul de la Florica la seniorul din Mircești ? Simplitatea, armonia, echilibrul sufletesc, distincția, adversitatea față de abstracții, concretețea inspirației rurale... Toate acestea sînt virtuți reale ale poetului *Pastelurilor*, dar tot ce se deduce din ele sau aproape tot — privitor la creația sa, a celui în care Pillat vede „poetul nostru clasic prin excelență" — este mai degrabă o proiecție ideală a unei Poesis clasic-naturale, decît o analiză critică a poeziei în speță. „Simplicitatea clasică a lui Alecsandri — iată dificultatea lui" [19]. O mică teorie ad-hoc — ingenioasă și nu lipsită întru totul de temei — explică după Pillat inaderența noastră la poezia lui Alecsandri. Nouă, modernilor sofisticați, ne lipsește — afirmă el — receptivitatea necesară pentru a cuprinde, a trăi „armonia senină, obiectivă și statică a versului lui Alecsandri" [20]. Criza spirituală contemporană, dezechilibrul sentimental ne fac mult mai deschiși pentru lirica eminesciană „genială, dar cu adînci surpări de umbre, cu goluri de liniște alături de infinite rezonanțe" decît pentru poezia lui Alecsandri, „de a cărui aparentă limpezime generațiile de azi se lovesc ca de un zid de cristal" [21]. Obturarea gustului pentru o artă naivă, refuzul simplicității, al unor valori estetice ca grațiosul, feericul, sînt fapte incontestabile. Comunicăm mai ușor cu tenebrele decît cu lumina a cărei esență ne e străină. Dar dacă Simplul, Luminosul sînt greu penetrabile, teza impenetrabilității lor artistice nu-și găsește o ilustrare convingătoare în „dificultățile" poeziei lui Alecsandri.

Ideea poeziei „dificile" îl urmărește pe Pillat, împreună cu corolarul ei : asceza poetică necesară. O triplă asceză, căci poezia este în același timp o artă, o disciplină tehnică și o experiență sufletească abisală. În textul *Ce este poezia ?* (publ. în *Vremea*, 18 ian. 1942), încercînd să definească esența fenomenului poetic, Pillat indică întreita disciplină pe care poezia o presupune : arta cuvintelor, tehnica versului și taina vieții, legate organic laolaltă, „cam în același fel

[19] Ion Pillat, *Tradiție și literatură*, ed. cit., p. 174.
[20] *Id. ibid.*
[21] *Id. ibid.*

cu dezvoltarea firească a unei plante". Fenomenul poetic este, aşadar, tridimensional şi, în acelaşi timp, organic unitar. Insistăm asupra *organicităţii* poeziei — în viziunea lui Pillat, caracteristica majoră a creaţiei lirice. În acest sens, creaţia este apropiată de „fenomenul biologic al concepţiunii", de o nevoie „vitală" de a produce noul. Legile poeziei sînt asemănătoare cu legile şi ritmurile naturii. Fecundarea, naşterea, „dezvoltarea firească a unei plante" [22] sînt totodată momente ale genezei şi maturizării naturale şi artistice. Tot de această *organicitate* a poeziei ţin şi preferinţele poetului pentru lirismul *născut iar nu făcut*. Aceşti termeni îi foloseşte ori de cîte ori atinge zona poeziei autentice. Astfel vorbind — cu entuziasmul cunoscut — despre lirica lui Alacsandri, o prezintă în geneza ei „naturală" ca aceea a florilor de cîmp. Poet clasic şi poet al naturii (nu poet al fenomenelor naturale ci, oarecum, poet *natural*) sînt noţiuni identice în spiritul lui Pillat, clasicul fiind prin esenţă natural. Producţia unui asemenea poet urmează în mod firesc „ritmul ceresc al anotimpurilor" [23]. Însăşi pledoaria lui Pillat pentru cultivarea tradiţiei îşi are justificarea în această organicitate a poeziei. Căci, în mod esenţial, tradiţia este viaţă organică, este supravieţuire ori resurecţie. Ciudat. În textul *Ce este poezia?* pe care l-am citat, poetul „tradiţionalist" nici nu aminteşte cuvîntul „tradiţie". În schimb vorbeşte despre caracterul organic al poeziei. De fapt, problema tradiţiei (aşa cum e tratată în eseul *Tradiţie şi inovaţie* sau în *Sufletul irlandez în poezie*) porneşte de la aspectul dilematic al vieţii organice. Sînt — după Pillat — două feluri de vieţi: „Una mai adîncă, originală, autohtonă, căci se confundă cu însuşi sufletul profund, cu sufletul etnic... ; cealaltă superficială, împrumutată, trăită la suprafaţa conştiinţei, oarecum periferică şi străină eului adevărat" [24]. Din această dualitate a vieţilor derivă două tradiţii posibile, o tradiţie vie, dinamică, creatoare, comprehensivă, corespunzînd vieţii adînci şi o tradiţie moartă, statică, sterilă. De fapt, de o parte e tradiţia, de alta „tipicul". Felul în care este prezentată această dualitate a vieţii aminteşte dualitatea bergsoniană a duratei

[22] *Id. ibid.*
[23] *Id.*, p. 175.
[24] *Id.*, p. 7.

şi mecanicului, opoziţia lui Ludwig Klages între „suflet" şi „spirit", opoziţia în spiritul vitaliştilor din prima jumătate a secolului nostru. Tradiţia vie e o realitate organică, cea moartă e un formalism abstract. O asemenea opoziţie aminteşte, de asemenea, raportul evanghelic între litera care ucide şi spiritul care vivifică.

Imaginea unui Pillat tradiţionalist a fost adeseori propusă în opoziţie cu modernismul altor poeţi ori al altor tendinţe poetice ale timpului. Această bipolaritate, tradiţionalism-modernism, ar trebui discutată mai de aproape. S-ar vedea că opoziţia se întemeiază, îndeobşte, pe false concepte literare, lipsite de validitate categorială. E suficient să ne gîndim la lărgimea, la elasticitatea acestor noţiuni în perspectiva lui Pillat, unul din puţinii scriitori care au meditat cu adevărat asupra tradiţiei şi modernităţii. După cum separă o tradiţie autentică de una falsă, tot astfel Pillat distinge *spiritul modern* şi *modernismul*. Spiritul modern comunică cu tradiţia vie, pe cînd *tipicul* poate fi identificat cu *modernismul*, ca structură ambele fiind fenomene morbide, „unul de osificare senilă, altul de excrescenţă infantilă" [25]. Tipicul şi moda sînt deopotrivă reprobabile. Cu adevărat, revoluţionarii artelor sînt vivificatorii tradiţiei. „De cîte ori un scriitor autentic încearcă să revoluţioneze literatura epocii sale, ajunsă prin cristalizarea epigonilor la un punct mort al vieţii şi al creaţiei artistice — acest novator nu face, de fapt, decît să revină de la o tradiţie moartă la o tradiţie vie..." [26] Un Baudelaire, un Claudel sau un Valéry, consideraţi de contemporanii lor imitatori drept revoluţionari, sînt adevăraţii păstrători ai tradiţiei. Pillat nu e nicidecum adeptul poeziei care mumifică tradiţiile, credinţele, folclorul, care repetă şabloane. Detestă imitaţiile epigonilor. Dar, de asemenea, el consideră avangarda modernistă drept o ariergardă. Ca şi Eliot, care în celebrul eseu *Tradiţia şi talentul individual* insista asupra efortului de a *obţine* tradiţia ce nu se poate moşteni în mod pasiv, tot astfel Pillat leagă tradiţia de inovaţie: „Mărimea unui poet se poate măsura în puterea lui de a întineri şi de a duce mai departe, scoţînd-o din litera moartă şi trans-

[25] *Id.*, p. 11.
[26] Ion Pillat, *Portrete literare*, p. 299.

plantînd-o în sufletul viu al vremii, tradiția literară a nației sale" [27].

Tradiția este astfel revenire necontenită la o sursă vie, revenire la origine, reintegrare în cosmos. Mari poeți — Yeats, Rilke, Valéry — au înțeles în diverse chipuri o asemenea revenire, dar cu toții sînt integrați într-o tradiție. Poezia lor este în sensul cel mai înalt organică.

Această organicitate esențială a poeziei reflectă apartenența ei la un organism etnic, determină specificitatea ei națională. Într-un interesant eseu despre *Sufletul irlandez în poezie*, Pillat schițează o tipologie a poetului. Există două tipuri de poeți: unii „în care vibrează direct sufletul nației sale" și alții care între sufletul național și propria lor emoție „așază o expresie artistică nouă și individuală" [28]. Ambele categorii pot să se revendice de la o tradiție: cei dintîi de la aceea folclorică, ceilalți de la o tradiție literară cultă (Burns, Șevcenco sînt exemplari pentru prima categorie, Platen, Mallarmé pentru cea de a doua). Dar sînt și rare figuri sintetice, acei poeți care izbutesc să se identifice cu sufletul neamului lor, crează o operă *nouă*. Irlandezul William Butler Yeats este un asemenea poet care dă viață nouă tradiției, e *specific* și *nou*. El nu imită, nu inovează în deșert.

Asemenea poeți realizează universalul în național; coborînd la rădăcinile etnicității lor, revelează universal-umanul. Tradiția e specific națională. Iar specificul este cel care conferă autenticitate și, în cele din urmă, paradoxal, universalitate, unei opere. Astfel, „o poezie nu poate fi internațională, adică interesantă pentru celelalte popoare, decît în măsura în care se realizează național, în măsura în care ajunge să redea valabil și pentru alții adîncimile propriului său suflet etnic cu toate armoniile sale specifice".

Tezele poeticii lui Pillat privind tradiția vie, specificitatea artei pornesc, deci, dintr-o viziune organicistă asupra poeziei. Legată de ele, avînd aceeași sursă, este și teza privind clasicitatea firească a oricărei lirici mari. Am văzut că Pillat e un om al ordinei, jinduind după echilibru, într-o vreme critică în care bîntuiau toate dezechilibrele. Toți împătimiții ordinei din istoria culturii europene s-au întors ca

[27] *Id.*, p. 287.
[28] *Id.*, p. 310.

spre o epocă a armoniilor edenice spre Elada, spre antichitate. Pillat are acea fervoare pentru spiritul mediteranean care îi unește — sub coloanele unei imaginare Acropole — pe credincioșii clasicității. Ca și Eliot (și el un om al *ordinei*), admiră echilibrul, armonia virginală. Pillat îl laudă pe Goethe pentru echilibrul său clasic. Dar știe prea bine — însăși teza sa privind tradiția vie e mărturie — că nu poți fi aproape de spiritul antic acceptînd influența pindarică ori virgiliană. Repetînd clasicii, nu obții decît mumificarea lor, repeți tipare moarte. Stefan George ori Hugo von Hofmannstahl nu au realizat un nou clasicism german prin imitație, ci printr-o experiență vital-esențială, prin „îndumnezeirea trupului și întruparea Dumnezeirii" (Gundolf) [29]. Clasicul nu este un imitator servil, un epigon, un conservator. Ronsard și poeții Pleiadei, atît de îndrăgostiți de anticele litere, au reluat o tradiție vie, regăsind „în sufletul omenesc nemuritoarele lui temelii" [30]. Lectura clasicilor e o necesitate sufletească și un sprijin moral. Clasicismul e un fenomen de fecundare prin conjuncția temporalului cu perenul. O asemenea conjuncție a lipsit literaturii noastre. Noi n-am avut nici o Renaștere, nici o epocă clasicistă. Modelele eterne — capodoperele antichității — lipsind, am fost nevoiți să înlocuim tradiția clasică inexistentă printr-o străveche tradiție populară. Pillat face, în această privință, o apropiere între lirica irlandeză și cea românească. Lipsa contactului intim cu spiritul antic, cu clasicismul greco-roman explică „primitivismul și prospețimea liricei românești". Dar și — vom adăuga noi — acea nostalgie a clasicismului pe care o remarcăm la atîtea spirite alese ale culturii noastre printre care și acela al lui Pillat însuși.

Mînat de o asemenea nostalgie, poetul-critic detectează în literatura noastră urme ale clasicității [31]. Uneori se mulțumește cu depistarea unor lecturi ale vechilor noștri scriitori din mari clasici. Pillat e bucuros cînd poate nota că Iancu Văcărescu a avut o „educație clasică". N-au fost străini de clasicele umanități nici Heliade, Cîrlova, Asachi, Alexan-

---

[29] Citat de Ion Pillat, *Portrete literare*, *ed. cit.*, p. 304.
[30] Ion Pillat, *Portrete literare*, p. 20.
[31] Cf. Ion Pillat, *Sufletul clasic în poezia română*, în *Tradiție și literatură*, *ed. cit.*, pp. 88—117.

drescu. Ideea latinității, întreaga formare a conștiinței naționale stă sub semnul clasicității. Doctrina estetică a lui Maiorescu e o adaptare la poezia română a principiilor estetice ale clasicismului român. După Pillat, dintre toți poeții noștri, firește, Alecsandri se apropie cel mai mult de canonul poetic clasic. Clasicism înnăscut la poetul *Pastelurilor*, după cum Eminescu trădează o timpurie fascinație clasică. Duiliu Zamfirescu apoi — pe care Pillat îl admiră — e și el „înzestrat cu un temperament clasic" [32], în poezia lui izbutind să scape de pericolul liricii „clasicizante", realizînd însă un autentic ideal clasic prin nostalgia Heladei infuză în întreaga operă poetică, precum și prin nobila simplitate și sănătoasa sensualitate a acesteia. Într-un articol comemorativ închinat lui George Coșbuc, poet solar, se afirmă clasicismul funciar al liricii sale. Dar, chiar în timpul său, poetul descoperă un nou clasicism care apare în literele române, manifestîndu-se printr-un nou stil liric. Voiculescu (plecat de la tradiție), Adrian Maniu, Blaga (întorși la ea), Arghezi, Barbu (poeți „de expresie nouă") ar fi principalele voci în concertul acestei noi epoci clasice. Pillat reduce însuși romantismul românesc (și, mai mult decît atît, romantismul popoarelor mediteraneene la care se adaugă și cel francez) la o mișcare de renaștere în interiorul clasicismului. Operele cu conținut ideologic romantic din literatura franceză sînt de fapt opere clasice travestite. Tot astfel — dar în alte împrejurări — romantismul românesc e — în realitate — o renaștere și caracterul său esențial este acela al unui clasicism. Într-adevăr, romantismul românesc nu e o deshumare a evului mediu, nu e o reacție la raționalismul excesiv clasicizant. Romantismul românesc e „o eliberare a poporului nostru în spirit și în fapt din bezna Evului Mediu Oriental" [33], e opoziția spiritului literaturii naționale față de spiritul retrograd al literaturii greco-anacreontice. De altfel — teză interesantă din eseul *Romantismul românesc* — românii alcătuiesc un „popor de esență clasică" [34].

Din diverse indicații risipite în articolele lui Pillat s-ar putea reconstitui un model al clasicului. Simplicitate, dis-

[32] Ion Pillat, *Tradiție și literatură*, ed cit., p. 255—256.
[33] *Id.*, p. 122.
[34] *Id.*, p. 127.

ciplină, redarea mitului poetic în toată puritatea sa, normă umană, rigoare formală, armonie sufletească, claritate, distincție de patrician, generalitate a sentimentelor, apropiere de natura decantată și, mai ales — goethean vorbind — sănătate optimistă, iată cîteva din acele virtuți pe care le atribuie Pillat, cînd poeziei, cînd poetului clasic. Aceste atribute fac parte de mult din patrimoniul unei scolastici critice. Pillat nu este descoperitorul lor. Mult mai original e atunci cînd face o apropiere, o identificare chiar, între poezia pură și clasicism. Nu vedea oare unindu-se puritatea lirică, al cărei predicator plin de grație fusese abatele Bremond, cu tradiția clasică, sub egida spiritului mediteranean ?

Atingem zona centrală a reflecțiilor lui Pillat în jurul fenomenului poetic. Iată o frază care poate trece ușor neobservată, în articolul *Vasile Alecsandri, poet al pămîntului și al sufletului românesc* (1930) : „Acolo unde crezi că nu e nimic, — acolo începe totul“ [35]. Autorul discută despre acea pseudo-claritate, acea impresie de facilitate pe care o lasă versurile cele mai desăvîrșite, acele versuri despre care Henri Bremond spunea că poezia pură circulă în mod misterios prin ele ca un fluid inefabil. Partenogeneză poetică. Naștere feciorelnică a lirismului. Puritatea e identică cu o apariție *ex nihilo*, cu o nevinovăție esențială (ar spune Hölderlin) a poeticului. Pillat utilizează adeseori acest concept al poeziei pure. Evident, influență bremondiană. Dar remarcăm la poetul nostru un mod de a considera poezia pură, diferit de acela al suavului abate. Pentru Pillat „astăzi problema poeziei pure e problema poeziei, față de viața modernă, față de roman și de cinematograf, — care nu sînt decît oglinda credincioasă a acestei lumi...“ [36]. Poezia, ca atare, are un statut propriu în cetatea modernă. Diversele modalități ale exprimării artistice sînt placentare la realitatea acestei lumi. În sfera lor operează o estetică a mimesis-ului, a oglinzii. Prin puritatea poeziei, Pillat înțelege, înainte de toate, o segregare a ei. Poezia se constituie printr-o ruptură. De aici, tendința ei spiritualistă. „Poezia nouă caută o eliberare din legile materiei în domeniul spiritual ; în spatele fenomenului trecător, ea caută forma eternă — *die Urform* — forma

[35] *Id.*, p. 174.
[36] Ion Pillat, *Portrete literare*, ed, cit., p. 275.

pură..." [37]. Platonism estetic. Puritatea poeziei ține de natura ei formală. Forma înțeleasă ca un arhetip, ca o formă originară. Pillat înțelege prin poezie pură o tendință a poeziei din toate timpurile, dar conștientă abia în timpurile moderne, spre esențe, spre idee (platonică) sau, spre durată pură (*la durée pure* a lui Bergson). Textul următor e elocvent: „Poezia pură... caută să prindă conceptul curat al ideii, al sentimentului, al senzației, *prin* și *peste* materie și spațiu, în suflet și în durată bergsoniană". Puritatea e asociată cu fluxul conștiinței, cu scurgerea muzicală. Poezia pură tinde spre muzică. Poeții vor: „*reprendre à la musique leur bien*" [38] — cum spune Valéry. Dar nu numai muzică. Poezia pură e efuziune lirică, exclamare. E un ecou din estetica expresionistă a *țipătului* (*der Schrei*), în această notație pe marginea poeziei lui Rilke: „E o poezie pură fiindcă e o singură exclamare, o singură efuziune lirică de o intensitate rară" [39]. Mai aproape de teza ortodoxă a lui Bremond sînt afirmațiile pe care le face Pillat privitor la „poezia pură" valéryiană: „nedespărțită de muzica, de armonia cuvîntului golit de înțelesul său rațional, superficial, dar păstrînd inefabilul — neexprimabilul sufletesc care-i face magica puritate" [40]. În acest sens, conform canoanelor lui Bremond, Pillat va vorbi despre poezia pură a liricii eminesciene (*Eminescu în poezia pură* — 1930). Efortul abatelui francez, acela de a distinge între pur și impur în poezie, e continuat de Pillat care, în textul *Ce este poezia?*, caută să reveleze esența poeticului, prin opoziția verbului poetic și al celui prozaic. Poezia, spre deosebire de celelalte arte, utilizează materia lingvistică cea mai banală, cotidiană, care are certe rosturi utilitare. Dacă în proză această finalitate — a comunicării, a relatării — se păstrează, în poezie „și numai aici, cuvintele își reiau libertatea și minunea primei lor întrebuințări". Obsesia originarului, a necreatului, își face din nou apariția aici. Verbul poetic este sieși suficient, se propune pe sine. De aici „noutatea" sa funciară. Noutate analoagă cu cea a

[37] *Id. ibid.*
[38] *Id.*, p. 275.
[39] *Id.*, p. 292.
[40] *Id.*, p. 280.

naturii în permanentă renaştere. În poezie, cuvintele „reînvaţă sunetul pururi nou al apelor şi al frunzelor“ [41]. Poezia e dincolo de momentul utilitar al vorbirii sau, mai exact, dincoace, într-un veşnic început al cuvîntului. Dar, poate, acest început nici nu e în cuvînt, ci în tăcere. Despre tăcere, însă criticul nu vorbeşte în eseurile sale. El lasă cuvîntul poetului care, în *Poeme într-un vers*, ne spune : „Nu vorbele, tăcerea dă cîntecului glas“.

Dar să nu ne închipuim că Pillat este ca apologet al poeziei pure apărătorul unui pur formalism estetic. De altfel, nici Bremond, părintele teoriei, nu era un formalist. Cu atît mai puţin emulul său. Prea puternic era într-însul acel nisus către o expresie a umanului integral, pentru ca puritatea estetică să însemne pentru el excluderea din artă a semnificaţiilor esenţial umane.

Desigur, poezia îşi e sieşi suficientă. Dar ambiguitatea ei e aceea a unei realităţi verbale care renunţă la comunicare şi care, în acelaşi timp, reprezintă (deci, în fond, modelează) întreg umanul. Ruptura între cuvintele vorbirii curente şi cuvîntul poetic nu înseamnă decît o decantare lingvistică, o epurare a unei magme originare. În fond, limbajul curent e matricea din care se detaşează cel poetic, de care, însă, acesta rămîne ataşat printr-un viguros cordon ombilical. Poezia epurează cuvîntul, îl reîmprospătează, îl readuce la o stare iniţială. „În Poezie, înţelesul plat al cuvintelor nu importă, ci numai muzica şi imaginea ce ele ne evocă alături de acest înţeles, lărgindu-l, împrospătîndu-l şi dîndu-i un sens nou : *poetic*, singur valabil pentru vers“ [42]. Poezia se ridică deasupra momentului utilitar al vorbirii. În proză, evocăm un lucru pentru a pune stăpînire pe el, pentru a-l negocia, a-l comunica, într-un schimb, într-un adevărat troc al cuvintelor. Poetul crează cuvîntul cu virtuţi magice, el vrea să creeze — cum spune un gînditor contemporan — prin cuvinte obiectul. Dar aceasta nu înseamnă o detaşare a cuvîntului poetic de obiectul căruia îi e corelat. Dimpotrivă. Verbul se vrea trup, chipul tinde spre întrupare.

Poezia pură nu reprezintă, aşadar, o fugă de realitate, ci o pătrundere în esenţa ei : „poezia nouă se străduie să

---

[41] Ion Pillat, *Ce este poezia ?*, *Vremea*, 18 ian. 1942.
[42] *Id. ibid.*

ne dea natura şi realitatea însăşi în adîncimea şi puritatea lor". De altfel, sorgintea însăşi a versului — realitate intemporală, durată pură — e în temporalitatea cea mai imanentă. În *Poeme într-un vers* citim această *Artă poetică:* „Din teascurile vremii plîng lacrimă de vers".

„Puritatea" poeziei este, apoi, o virtute activă a ei. Poezia exercită o activitate cathartică. Poetul autentic e un taumaturg. Desigur, el nu e un predicator. Poezia moralizatoare este contrară spiritului cathartic al poeziei. „Ceea ce nu înseamnă că un lucru desăvîrşit de arta pură... nu exercită implicit, prin însăşi existenţa lui, o atmosferă morală şi folositoare omenirii. Prin izgonirea, din domeniul poeziei, a naraţiunii, a raţionamentului demonstrativ, noţiunea de poezie lirică se restrînge, dar se adînceşte".[43] În acest sens, nu încape îndoială că Pillat e departe de a dori izolarea unui „precipitat", a unui „preparat" de poezie pură. El nu procedează nici la despărţirea estetică a unui „fond" şi a unei „forme". El ştie prea bine că „nu există în poezie fond şi formă, ca în proză bunăoară, ci numai două aspecte ale unei aceleiaşi realităţi, două feţe ale unei singure fiinţe". Aceasta explică intraductibilitatea poeziei. Pasionat traducător, Pillat se îndoieşte de posibilitatea unei tălmăciri ca transducţie, ca transplantare a poeziei. Un poem nu poate trăi mai departe în alt grai, ca un roman tradus, „fără a se transforma, tocmai prin reuşita poetică a tălmăcirii, într-o poezie diferită, strict condiţionată de talentul traducătorului"[44].

Dacă nu e moralizatoare, poezia nu constituie mai puţin o şcoală. Puritatea ei, însăşi, e o garanţie a virtuţilor ei superior pedagogice. Acea poezie care joacă la modul suprem rolul de călăuză a spiritului e poezia clasică. Şi înainte de toate, ea e o şcoală a poeţilor. „Poezia e o şcoală şi dacă vrea poetul modern să ajungă la producerea unor capodopere, el trebuie, cu entuziasm şi sîrguinţă, să înveţe arta şi ştiinţa marilor poeţi ai autenticităţii." Dar „şcoala poetică" este o entitate organică. Filiaţia poeţilor se întemeiază pe o legătură naturală (idee care ni-l aminteşte din nou pe T. S. Eliot din eseul despre tradiţie). Poeţii fac parte

[43] Ion Pillat, *Portrete literare*, ed. cit, p. 279.
[44] Ion Pillat, *Ce este poezia?*, *Vremea*, 18 ian. 1942.

din familii asemenea indivizilor care sînt înrudiţi prin sînge. „Orice fenomen literar e rodul unei lungi, adesea tăinuite filiaţiuni — unde, ca şi în ereditatea umană, fiii nu seamănă cu părinţii, ci tipul cutărui sau cutărui străbun revine stăruitor şi reapare modificat în strănepoţi."

Pentru a explica dinamica istoriei literare, succesiunea curentelor, a tendinţelor, Pillat formulează o *lege a pendulării universale*. Lege a spiritului uman, ca şi a naturii în general, dialectică a acţiunii şi reacţiunii. Un fel de lege a ondulaţiei universale (poetul l-a citit probabil pe Conta) determină fluxul şi refluxul sensibilităţii, oscilaţiile gustului, ca şi apariţia diverselor mişcări literare-artistice. De la exuberanţii renascentişti, sensibilitatea europeană trece la ordinea raţională, la reţinerea clasicistă în forme rigide a afectelor, de la prozaismul secolului al XVIII-lea la efuziunile sentimentale romantice. Orice *Sturm und Drang*, arată Pillat, e urmat de un reflux, de o perioadă calmă, ebuliţia romantică e urmată de o perioadă „de întrupare sufletească şi de spiritualizare a formelor" [45]. Clasicismul e echilibrul necesar, calmul peren către care năzuieşte orice mişcare tumultuoasă.

Viziunea lui Pillat asupra Poeticului nu este, totuşi, aceea a unui neoclasic, şcolar studios, imitator servil al unor modele presupus eterne. În fond *modernul* îl fascinează pe acest poet al celui „mai drag, mai trainic şi sufletesc pămînt". Modernitate evidentă a lui Pillat: el e poetul care se vede scriind poeme. Obişnuiţi să-l vedem în orizontul atemporal al colinei cu morminte, al dealului rodnic, al soarelui de la Florica, uităm că poetul a explorat cu aviditate tărîmuri poetice pe atunci încă exotice pentru conştiinţa poetică românească. Insistăm asupra modernităţii acestei sensibilităţi. Pillat a înţeles foarte bine că revoluţia artistică modernă n-a însemnat doar modificarea gustului, a stilului, ci transformarea radicală a conceptului însuşi de artă, respectiv de poezie. „Pentru moderni — spune el — de la Baudelaire, sau mai exact de la Edgar Poe încoace, nu numai tehnica poetică, dar însuşi conceptul de poezie s-a schimbat radical, s-a deplasat de la noţiunea de poezie raţională la noţiunea

[45] Ion Pillat, *Portrete literare*, ed. cit., p. 300.

de poezie pură — adecă de la polul etic la polul estetic, de la morală la cîntec". Mutaţie structurală, esenţială a poeziei. Metamorfozele tehnice sînt secundare, ele derivă din modificările în natura însăşi a liricului. De altfel, Pillat ştie că retorica (şi didacticismul) nu sînt „moderne", că poeticul tinde spre autonomie. Poezia modernă, susţine el, „se străduieşte să creeze un domeniu poetic propriu care să nu fie cel al prozei". Întreaga pledoarie pentru *poezia pură* îşi are justificarea în această propensiune a liricii moderne spre delimitarea de prozaic. Autonomia poeticului înseamnă, aşadar, revendicarea unui spaţiu propriu al liricii. Am văzut că poetul, ca şi contemplatorul de poezie, trebuie să procedeze la o lepădare de sine, o ruptură de subiectivitate (*Abgeschiedenheit*, în terminologia spirituală a lui Meister Eckehart) pentru a ajunge la *perihelie*. Poezia însăşi, modernă, trebuie să se propună pe sine, în ruptură de tot ce e reprezentare a lumii, pentru a ajunge la cuvîntul care-şi e sieşi suficient. Liricul tinde să devină un limbaj în sine. „Poezia epică tocmai fiindcă e narativă, tocmai fiindcă e poveste în versuri — adică proză versificată — a murit..." Mai exact, epicul modern s-a interiorizat, „s-a transpus pe planul liric acolo unde a vrut să mai poată dăinui". Ciudat cum partizanul unui etos bine conturat nu acceptă imixtiunea eticului în planul estetic al creaţiei. Pedagogia superioară a artei — aşa cum o exercită poezia goetheană — nu e identică cu didacticismul primar. De asemenea, e interesant de remarcat cum tendinţa modernă spre autonomia poeticului nu se manifestă — în spiritul tezelor lui Pillat — printr-o formalizare a poeziei, ci printr-o purificare a ei, prin transformarea ei în cîntec. Poeticul este o realitate în sine care nu se substituie, nu ţine loc de altceva, ci există în sine.

Portrete lirice abundă în analize, descrieri, evocări care denotă *prezenţa* sensibilităţii poetic-critice a lui Ion Pillat în spaţiul *modern* al poeziei. Curiozitatea sa nu cunoaşte limite. Erudiţia poetică e remarcabilă. Cu modestie, fără urmă de prezumţiozitate, el face următoarea declaraţie: „Urmărind de mai mult timp, pentru mine singur, unele probleme în legătură cu expresia poetică şi cu arta versurilor care mă interesa, am fost adus să studiez operele lirice

în textul lor original, a patru cinci literaturi moderne mai importante din Europa occidentală și pînă de peste Atlantic" [46]. Poetul are pasiunea lecturii. Spirit larg, deschis celor mai diverse epoci, școli și maniere, el e solicitat poate de prea multe entuziasme. Gustul său este acela al unui eclectic, poate prea larg pentru un creator, dar suficient de larg pentru un amator de soi. N-are idiosincrazii (decît, poate în privința *avangardei* poetice a secolului XX). Meditațiile sale pe marginea lecturilor, a creației altora, nu sînt întotdeauna originale. Organizarea eseurilor sale amintește ordinea pedant-scolastică a compozițiilor liceului francez. Ele par simple lucrări laborioase. Prin juxtapunerea reflecțiilor privind diverse opere poetice se configurează, însă, o viziune asupra poeticului. Cititorul nu e întotdeauna un creator, dar ceea ce primește este selectat și orînduit conform unor tipare prestabilite care, dacă nu aparțin întru totul spiritului său, îl caracterizează. Se realizează astfel un sincretism poetic dintre cele mai interesante.

Fie că vorbește despre Goethe ori Victor Hugo, despre Blake, Poe ori Baudelaire, unghiul sub care îi consideră Pillat este acela al unei conștiințe lirice moderne. Într-un destul de amplu eseu, urmărește itinerariul lui Victor Hugo. Gustul său pentru marele bard nu este deloc acela al unui retrograd. Cu o mai acută percepere a modernității lui Hugo decît Thierry Maulnier, care îl expulzase aproape cu desăvîrșire din corpul poeziei franceze, Pillat are o deosebită înțelegere pentru revoluția verbală hugoliană, vede în inepuizabilul poet părintele parnasienilor dar și al lui Baudelaire, al lui Mallarmé, al simbolismului, precursorul lui Apollinaire, al îndrăznelilor moderne. Descoperă la el chiar elemente ale „poeziei senzației pure" [47]. De altfel, poezia marilor vizionari îl atrage. În *La Fin de Satan* și *Dieu*, poemele bătrînului Hugo, vede o Apocalipsă a timpurilor moderne. În poemele misticului Blake ca și în lirica lui Hölderlin descoperă „două avanposturi ale sufletului nostru modern". Dar știe prea bine că adevărata revoluție în lirica modernă au declanșat-o Poe, Baudelaire și Rimbaud. *Les Fleurs du*

[46] *Id.*, p. 274.
[47] *Id.*, p. 129.

Mal sînt o „Divină Comedie a sufletului contemporan“ [48]. Actualitatea lui Baudelaire este privită pe două planuri : cel existenţial-moral şi cel estetic. Lupta, eşecurile şi izbînzile morale ale acestui „înger imprudent“ cum, foarte fericit, îl defineşte, dau cazului Baudelaire acuitatea unui destin modern exemplar. Itinerariul acestui „mistic fără credinţă“ [49] spre Dumnezeul catolic este o adevărată dramă a unui *homo viator* al timpurilor noi. Pillat consemnează ambivalenţele baudelaireiene, marile contrarii care au împărţit, au sfîşiat existenţa şi creaţia poetului. Poezia lui Baudelaire, „pasionată şi lucidă, inovatoare în fond şi tradiţională în formă, poezie austeră de monah-intelectual şi poezie senzuală de îndrăgostit desfrînat“ îi apare „ţesută din contrarii“ [50]. Sînt tocmai acele ambivalenţe care mai tîrziu, sub forma celor mai acute ambiguităţi, vor lacera conştiinţa lirică modernă, generînd *poesia nova*. Pillat vede în *Les Fleurs du Mal* o carte „esenţialmente catolică“ [51]. Dar nu eventualul mesaj, ci elementele de poezie pură dau actualitate şi perenitate liricii baudelairiene. Esenţială e apoi — în perspectiva lui Pillat — clasicitatea lui Baudelaire. Pe urmele unui Thibaudet, el descoperă în marele turmentat urmaşul cel mai autentic al lui Racine. Prin luciditatea analizei pasiunilor, prin resurecţia alexandrinului, Baudelaire justifică teza coincidenţei modernului cu tradiţia, ca şi aceea a clasicităţii ca sinteză a tendinţelor contrare. El devine, astfel, poetul exemplar, a cărui operă „cuprinde într-o sinteză superioară, înseşi antinomiile liricii moderne de mai tîrziu“ [52].

Marile modele clasice ale lui Pillat sînt (în afara lui Vergiliu, asupra căruia ne mirăm că acest mediteranean nu s-a aplecat cu o mai atentă fervoare, pe care-l aminteşte însă nu o dată, ca şi T. S. Eliot, ca pe părintele literelor clasice) : Ronsard, poetul Renaşterii, Racine, La Fontaine şi — alegere esenţială — marii poeţi moderni de la Baudelaire la Valéry, la Rilke, Stefan George şi Hugo von Hofmannstahl, aceştia din urmă fondatori ai unui nou cla-

[48] *Id.*, p. 131.
[49] *Id.*, p. 135.
[50] *Id.*, p. 235.
[51] *Id.*, p. 137.
[52] *Id.*, p. 235—236.

sicism german. Cele mai revelatoare „portrete lirice", le sînt dedicate acestor „clasici". Dar excursiile literare pe care le întreprinde Pillat au obiective din cele mai diverse. El nu se mulţumeşte cu prezentarea principalelor voci ale liricii franceze (Claudel, Paul Valéry, Péguy, Jammes etc. în *Aspecte din literatura modernă franceză*). Îl interesează fauna pestriţă, a „poeţilor fantezişti" (Toulet, Jean-Marc Bernard, Francis Carco, Tristan Derème etc.). Dar nici Mallarmé, nici Valéry, nici „fanteziştii" nu-l seduc ca poezia unanimistului Jules Romains şi aceea a neoclasicului Moréas. Cărţile lor le păstrează „în fundul sufletului", căci unul e înduioşător de simplu, cîntarea sa fiind alcătuită din „elemente vechi de cînd lumea, pe cînd celălalt e un „grec", deci fiu al Mediteranei îndrăgite. E adevărat că lui Pillat îi repugnă „aparatul livresc" al şcolii romane, al epigonilor lui Moréas.

Cunoscător rafinat al liricii vechi şi moderne, Pillat nu este — cum am spus — un *poeta doctus*. Cultura este frînă, just echilibru, principiu de ordine. Cînd devine abuzivă, precumpănind asupra sentimentului, a vieţii, ea este la fel de primejdioasă ca atunci cînd iconoclaştii păstrîndu-i valorile, o utilizează ca un factor anarhic. Avangarda e — pentru Pillat — „barbarism" şi „confuziune postbelică". Nici o simpatie pentru futurism, Dada ori suprarealism. Poezia avangardistă vrînd să fie internaţională îşi pierde — după el — orice originalitate. Tristan Tzara emite o poezie care — atît în româneşte, cît şi în franţuzeşte — pare să fie o traducere, o poezie „fără nici o rădăcină adevărată".

Cu atît mai autentică e o poezie în nemijlocită legătură cu pămîntul şi tradiţiile populare, cu mitologia, credinţele arhaice. Astfel, puterea vizionară a liricii irlandeze se datoreşte misticismului gaelic căruia îi dă expresie. William Butler Yeats este o întrupare a sufletului irlandez în poezie. Tot astfel, dar pornind de la o altă realitate subiacentă, Walt Whitman este vocea majoră a liricii moderne americane. Pillat face apologia vitalismului dinamic, a expresiei directe, a realismului, a umanismului, a simplităţii şi nobleţii sufleteşti care transpare în poezia acestuia. Nu ne uimeşte admiraţia sa pentru lirica robustă a lui Walt Whitman, cît ardoarea cu care poetul nostru vorbeşte despre încă atît de puţin

cunoscuta Emily Dickinson. Protagoniştii liricii noi americane (Edwin Arlington Robinson, Robert Frost, Sandburg, Edgar Lee Masters, Vachel Lindsay, Amy Lowell) sînt cercetaţi cu simpatie şi curiozitate.

Dar din aceste explorări în regiuni încă exotice pentru Europa conservatoare din acei ani, Ion Pillat se întoarce iarăşi şi iarăşi la preferaţii săi, germani şi francezi, în opera cărora găseşte o confirmare, un orizont familiar, o incitare la creaţie. În contact cu lirismul germanic al „devenirii" şi cu cel francez al „fiinţei" (ingenioasă chiar dacă întrucîtva didactic—arbitrară distincţie) poetul redevine el însuşi, *„tel qu-en lui-même..."* Şi, ciudat, am putea spune că poetul care s-a deşteptat la poezie în capitala Franţei, care i-a citit pe clasicii din secolul lui Ludovic al XIV-lea cu întreg aparatul de analize, teme şi comentarii cerut de liceul francez, a comunicat mai intim cu geniul liric germanic decît cu orice altă poezie. Certe afinităţi sufletesc-poetice îl leagă pe Pillat de orizonturile germanice ale liricii. Germanii au căutat şi ei un echilibru al propriului lor suflet printr-o asimilare a „puterii de plasticizare a lumii de miază-zi". Pentru germani crearea unui stil clasic înseamnă atingerea unei forme statice, spaţiale, în care acel *cor irrequietus* al lor să se poată odihni. Pillat nu putea să rămînă insensibil la viaţa nouă pe care sufletul germanic i-a dat-o mitului mediteranean, greco-roman. Desigur, un Hölderlin, un Nietzsche s-au prăbuşit încercînd printr-un *hybris* al spiritului să ajungă la marea sinteză. Goethe a reuşit însă — vezi *Italienische Reise* — să realizeze echilibrul între nord şi sud. Sufletul lui Pillat nu putea să nu consune cu acel lirism de esenţă muzicală pe care revărsarea patosului îl produce. De aici atracţia sa, mărturisită pentru estetica ţipătului (*der Schrei*), pentru „acel romantism *sui generis*, şi ca formă şi ca realizare: expresionismul" [53]. Acest „romantism" apocaliptic este singura formulă avangardistă artistic-literară care cucereşte simpatiile poetului nostru. Căci clasicul şi romanticul îl atrag — cum am văzut — deopotrivă. Sau, mai exact, dincolo de o asemenea dualitate, el rîvneşte spre o lirică nouă. Am putea spune că, în ultimă instanţă, poezia ideală către

[53] *Il.*, p. 308.

care aspiră Pillat — în viziunea sa asupra Poeticului, ca și în creația sa lirică — e un fel de *dolce stil nuovo*, o cîntare nouă, pură, organic atașată de realitățile organice (pămînt, trup, tradiție, neam), o cîntare care transcende dilemele, contrariile liricii moderne. Elogiul pe care Pillat îl aduce lui Goethe — care în *West-Oestlicher Diwan* a izbutit să creeze, „pe deasupra stilului romantic și clasic cunoscut Europei, un stil de lirism mondial“ [54], poezie în care „totul e funcție dublă, de vecie și de clipă, de etern static și de pieritor dinamic, de spațial și de temporal totdeodată“ [55], — e o apologie a unei lirici purtînd în sine, dar echilibrîndu-le, propensiuni diametral opuse. Poezie a celor *două* infinituri. Atingem din nou nodul vital al poeticii lui Pillat. Ca și Centaurul avînd în făptura sa monstruos umană divinul și animalicul, poezia ca o balanță transcendentă echilibrează infinite contrarii. Cît despre poet, îl vedem navigînd spre „Insula Egeică, albă ca o piatră de hotar, între două infinituri — cel orizontal al mării și cel vertical al cerului...“, insulă ce devine „un simbol tot atît de luminos ca îndoitul senin ce-o mărginește“ [56].

Fiul poetului, Dinu Pillat, își amintește că Ion Pillat visa să-și petreacă bătrînețile și să se sfîrșească într-o insulă din arhipelagul elin al Cicladelor [57]. Insula egeică îl chema pe poet, după ce idealul de artă întrupat în geometria de marmoră a Parthenonului îl subjugase ca nici o altă poezie a omului. Ordinea clasică, frumusețea arhitectonică a corpului glorios, mistica greacă, pe care el o identifica cu aceea a trupului și a pămîntului, toate acestea sînt integrate de Pillat într-o *ars poetica* neformulată decît prin cîteva aluzii. În sfera acestei poetice Elade, el vedea conjugîndu-se forțele apolinice și cele dionisiace, „armonia luminoasă ionică și extazul transcendental tracic“ [58]. Că în această uniune a contrariilor poetul nu întrezărea doar o tensiune generatoare de cultură în spațiul Eladei, ci o conjuncție fericită actuală în spațiul spiritual românesc, o dovedește credința sa în

---

[54] *Id.*, p. 99.
[55] *Id.*, p. 97.
[56] *Id.*, p. 389.
[57] Dinu Pillat, *op. cit.*, p. 248.
[58] Ion Pillat, *Spiritul mediteranean*, în *Portrete literare*, *ed. cit.*, p. 391.

sursa arhaic-tracică a poeziei noastre populare. După el, aceasta derivă din aceeaşi substanţă tracică din care s-a născut mitul originar al lui Orfeu, una din bazele spiritului elin" [59]. A lega mioriticul — cum ar spune Blaga — de orfic — poeticul românesc, de cel elin, iată mai mult decît o nostalgie a Arhipelagului, o integrare a poeticului sub formele sale tradiţional-autohtone în spaţiul-matrice al unei mitic-clasice Elade.

[59] *Id.*, p 403.

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

AL. PHILIPPIDE

Al. Philippide sosea la Paris în 1924, anul în care — cum însuşi avea să remarce în însemnările sale autobiografice — apărea primul *Manifest al Suprarealismului*. Vom vedea mai tîrziu care au fost argumentele prin care scriitorul român îşi justifica poziţia antiavangardistă. Ceea ce vrem să remarcăm acum este că această atitudine apare concomitent cu desfăşurarea însăşi a faptelor. Tînărul Philippide (avea 24 de ani în 1924) participă de aproape la desfăşurarea spectaculoaselor ieşiri ale nu mai puţin tinerilor suprarealişti, dar participă doar ca un spectator şi încă unul înzestrat cu severi ochi critici. „Am trăit şi eu în acest climat, dar nu în centru, ci mai mult periferic, adică mai exact, păstrîndu-mi faţă de această mişcare o distanţă ce mi-a permis s-o judec cu înţelegere critică“ [1]. Tipică poziţie philippidiană. Această „înţelegere critică“ este o formulă apropriată pentru modalitatea critică practicată de poetul nostru. Încercarea de *participare simpatetică* se cuplează la el cu o *distanţă* pe care o socoteşte necesară. Critic *malgrè-lui*, el este şi rămîne, în fond, un lector privilegiat.

Reflecţiile critice ale lui Al. Philippide nu au niciodată un caracter strict teoretic. Există o fugă de abstracţii în gîndirea poetului-critic. Adversar al dogmatismului, el nu porneşte niciodată de la principii absolutizate. Nu se vrea

[1] Al. Philippide, *Consideraţii confortabile*, vol. II, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1972, p. 295.

nici propovăduitor nici luptător cultural. Toate tezele pe care le putem desprinde, întrucîtva arbitrar, din studiile şi eseurile sale sînt placentare la faptul literar concret, izvorăsc din el şi se răsfrîng asupră-i. Aceasta nu înseamnă că linia criticii sale ar fi nesigură, ezitantă. Ca şi poetul tînăr care în primul volum, *Aur sterp*, îşi arăta măsura talentului, tot astfel criticul, de la primele sale articole, proba maturitatea timpurie a judecăţii. Existenţa criticului coincide, într-o oarecare măsură, cu aceea a sentinţelor sale. Ce condamnă el? Ce promovează? Îi înţelegem mai bine ideile referitoare la arta poetică, stabilind o hartă a aversiunilor sale.

Estetica creaţiei la care aderă Al. Philippide este aceea a transfigurării. Niciodată nu exprimă mai clar ideea că orice creaţie poetică este „transformare, prelucrare, transfigurare a realităţii" [2] ca atunci cînd vituperează împotriva unor expresii precum „copie fidelă a realităţii" sau „oglindă a lumii înconjurătoare". Şi una şi alta i se par absurde. Căci: „Nu există în creaţia literară decît trepte de transfigurare a realităţii" [3]. Funcţia de „oglindire" care ar aparţine artei, idee care a moştenit-o pe aceea, degradat-aristotelică, a imitaţiei, a devenit „un loc comun şi lipsit de adevăr" [4]. Natura însăşi a talentului artistic se opune practicilor mimetice, căci artistul, tinzînd spre creaţie nu spre reproducere, „transfigurează şi izbuteşte să dea ceva bun numai dacă scapă de ideea falsă şi tiranică a oglindirii" [5]. *Transfigurarea* aparţine, deci, unei estetici a expresiei. Astfel, artistul procedează la o asimilare şi o elaborare a datelor realului, anterioară creaţiei. Actul creator e prelucrarea unui dat interior. Fără să recurgă la terminologia psihologică sau estetică adecvată, criticul consideră că: „atunci cînd artistul va scoate din adîncuri imaginile culese dinafară, ele nu vor mai păstra decît doar amintirea vechii lor înfăţişări..." [6]. Aşadar, — ca să folosim un cuplu străvechi de termeni opuşi — Philippide

---

[2] Al. Philippide, *Studii de literatură universală*, Edit. Tineretului, Bucureşti, 1966, p. 34.
[3] *Id., ibid.*
[4] Al. Philippide, *Puncte cardinale europene. Orizont romantic*, Edit. Eminescu, Bucureşti, 1973, p. 79.
[5] *Id., ibid.*
[6] Al. Philippide, *Studii de literatură universală, loc. cit.*

este partizanul unei *phantasia* creatoare, în opoziție cu pedestra *mimesis*. *Phantasia* nu e doar imaginație, ci intervenție a întregii personalități în actul creator. „Chiar cel mai realist dintre scriitori va da din lumea exterioară o imagine retușată de propria lui personalitate" [7]. O estetică anti-mimetică se probează, însă, cel mai bine prin romantici. De aceea, în analiza minuțioasă a *Fragmentelor* lui Friedrich Schlegel (cf. *Metamorfozele lui Friedrich Schlegel*), Philippide se oprește asupra unui pasaj surprinzător și întrucîtva scandalos prin faptul că acest ideolog al romantismului german, după fine asocieri și disocieri privind poezia, o consideră, totuși, „oglindă a lumii înconjurătoare". Or, după criticul nostru, „romanticul curat" operează numai *prin* și *pentru* transfigurare.

În februarie 1930, Philippide deplîngea amurgul imaginației (cf. articolul *Literatura, fals miracol*). „Imaginația trece printr-o criză" — afirmă el [8]. Potrivnic al suprarealiștilor, — cum vom vedea — el se întîlnește cu aceștia în încercarea de a reabilita imaginarul. Patru decenii mai tîrziu, tinerii contestatari parizieni vor scrie pe zidurile Sorbonei: *„L'imagination au pouvoir!"* Poetul român nu este nicidecum un rebel. Chiar răzvrătirea modernistă, cum vom vedea, îi repugnă. Și totuși, oprimarea fantaziei i se pare dăunătoare. Vinovată e acea „intoxicare cu real" [9] pe care o cunoaște prea bine omul civilizației moderne. Formula aceasta le-ar fi plăcut, desigur, atît suprarealiștilor cît și tinerilor protestatari ai unei societăți de consum. Ca și André Breton, Philippide consideră că: „Realitatea poate fi cîteodată mai uimitoare decît cea mai uimitoare închipuire" [10], că imaginația degenerează, atunci cînd e lipsită de activitate. În *Manifestul suprarealismului*, Breton pleda pentru o estetică a „miraculosului". Or, poetul român observă că posibilitatea de a concepe un miracol piere într-o lume în care „miracolul" conceput azi, mîine e realizat. E adevărat că, în schimb, știința însăși, care nu vrea să distrugă misterul, sporește indirect nevoia de mister. Nevoie pe care literatura

---

[7] *Id., ibid.*
[8] Al. Philippide, *Considerații confortabile*, vol. II, ed. cit., p. 39.
[9] *Id., ibid.*
[10] *Id., ibid.*

senzaţională a timpului nu o satisface decît în prea mică măsură, pe care proliferarea literaturii fantastice o indică. „Iată de ce, — afirma scriitorul în februarie 1930 —, la o epocă de tehnicizare exagerată şi de materialism exasperat, cum este epoca noastră, poate corespunde foarte bine o literatură plină de vis şi de fantastic“ [11]. În lirica lui Philippide întîlnim numeroase locuri care ar putea fi aduse — dacă poezia poate sluji argumente — în sprijinul acestei afirmaţii. Criticul va reveni nu o dată asupra surselor poeziei, pe care le va găsi deopotrivă în *vis* şi realitate. Astfel: „În fond, nu există decît două mari despărţituri, două mari ţinuturi din care poezia îşi trage seva: visul şi realitatea“ [12].

Diverse curse pîndesc poetul. Rutina profesională este cea mai periculoasă. Deformare monstruoasă a sentimentelor şi a expresiilor, îndepărtare de simţirea omenească. Ea îşi are antidotul în experienţa personală, chiar în conflictele artistului cu semenii, cu lumea. Un pericol similar rezidă în „cerebralism“, în eliminarea voită a afectelor, izvorînd din scepticism. Intelectualizarea literaturii, procesul de artificializare, simplu efect al modei literare străine, înaintea primului război mondial, apare în ipostaza „cerebralismului“ celor care au cunoscut războiul cu traumele sale. Ne apropiem, astfel, de acea poziţie „antimodernistă“ a lui Philippide, de care a fost uneori acuzat, pentru care a fost alteori lăudat. Căci *cerebralizarea* este — după el — un rău care, asemenea unui cancer, proliferează monstruos, o stare critică a literelor şi artelor ca efect al unei crize mai generale. Acest fenomen literar-artistic (cf. articolul *Cerebralism*, din octombrie 1931) nu e identic — precum în alte forme ale sale mai vechi —, doar cu antipatosul, cu parodia, luarea în derîdere a afectelor, ci cu „bizarul“ şi „obscurul“, cu „noile formule literare de avangardă“ [13]. Ce îi reproşează Philippide acestei modalităţi literare? „O literatură numai cerebrală este un nonsens. Literatura trebuie, pentru a fi viabilă, să se hrănească din ceea ce este general-omenesc în suflete. Ea nu poate dispreţui instinctul, sentimentul, pasiu-

[11] *Id.*, p. 41.
[12] Al. Philippide, *Sscriitorul şi arta lui*, Edit. pt. literatură, Bucureşti, 1968, p. 232.
[13] Al. Philippide, *Consideraţii confortabile*, vol. II, ed. cit., p. 76.

nea. Adică ceea ce în opoziție cu rațiunea, se numește caracter, în înțelesul cel mai larg al cuvîntului". [14]

Poate fi acuzată Avangarda de „cerebralism" ? Nu clamau avangardiștii împotriva tiraniei intelectului ? Nu reclamau ei eliberarea inconștientului — cu alte cuvinte a instinctelor, a imaginației, a afectelor cu rădăcini adînc refulate, a pasiunilor ? Rațiunea e o falsă zeiță, hulită de poeții și artiștii modernismului extremist, pe care Al. Philippide i-a cunoscut deaproape în anii săi parizieni. Clamoarea modernistă avea, în esență, pentru el, o semnificație mai profundă, ca simptom al unei „neliniști înnoitoare" [15]. E adevărat că, observă altă dată : „nu întotdeauna înnoirea a fost cerută de necesități adînci" [16], fiind adesea efectul unei mode trecătoare. Mai grav, modernismele, Avangarda, sînt simptome ale unei „dezagregări spirituale, îndeosebi în literatură..." [17]. Dar nu o dată recunoaștem în literatura celor o sută cincizeci de ani din urma noastră existența unei neliniști care polarizează toate speciile de „cutremure" ale omului modern : anxietăți metafizice, căutări ale adevărului, explorări ale inconștientului, sete de perfecțiune, de infinit, de absolut. Pot fi socotite toate acestea simple fenomene simptomatice ale unei crize spirituale ?

Atitudinea lui Philippide față de Avangardă este o excelentă dovadă de vanitatea opoziției dintre modernism și tradiție. O falsă contradicție separă acești poli în istoria literară. Deși se constituie, prin unele declarații ale sale, drept un autor modernist, Philippide nu se situează, *ipso facto*, la un pol opus, al tradiționalismului. Tot astfel, aceste declarații, reprezentînd obiecțiile conștiinței sale critice, nu implică o non-adeziune de fond la unele cel puțin din tendințele moderniste. În articolul *Modernismul și tradiția* (din mai 1937) definește modernismul prin disprețul față de tradiție. Dar e prea atent la nuanțe, pentru a nu-și amenda îndată opinia propusă. „Modernismul disprețuiește tradiția recentă, nu tradiția cea mai veche..." [18]. E mai curînd o

[14] *Id.*, p. 77.
[15] *Id.*, p. 296.
[16] *Id.*, p. 13.
[17] Al. Philippide, *Considerații confortabile*, vol. I, Editura Eminescu, București, 1970, p. 333.
[18] *Id.*, p. 139.

reacție față de predecesorii imediați și o revenire la tradiții mai vechi. Căci orice mișcare înnoitoare (și de la romantism încoace, „toate școlile literare, în clipa apariției lor revoluționare, au fost moderniste și disprețuitoare de tradiție“ [19]) are nevoie și de rădăcini pentru a dăinui.

Deci nici o acuzație împotriva modernismului din perspectiva unui cultivator exclusiv al tradițiilor. Doar criticul recunoaște că novatorii au nevoie de „pămîntul durabil și statornicit al trecutului“ [20] și recurg la el. Totuși nu este el un conservator care vorbește despre înnoirile ce nu sînt reclamate de nevoi mai adînci? Acest conservator declară — în același text — că de la modernismul a cărui „furie“ începe să treacă (în 1937!) n-au rămas decît „interesante încercări de înnoire a expresiei“ [21].

Coroborînd toate aceste declarații, ajungem la concluzia că, fără a fi refractar la ideea de înnoire, admițînd necesitatea înnoirii expresiei, fără a fi un conservator prin fire, un tradiționalist prin structură, Philippide nu poate accepta nimic din ceea ce distruge, intenționat sau nu, ordinea. Să nu ne închipuim o ordine rațională, a unei dogmatici sau a unor convenții. Este, mai degrabă, o ordine a firii, acel „general-omenesc“ pe care poetul-critic îl întrevedea lezat prin „cerebralismul“ ca și prin „anarhismul“ modernist. Suprarealismul este acuzat de a urmări transformarea fundamentală și totală a conceptului poeziei, „alungînd și disprețuind *personalitatea generatoare* de poezie și arta care *organizează* inteligibil materialul poetic încă inform“ [22]. Deci, eroarea acestei avangarde este funciară, s-ar putea spune chiar ontologică. *Ființa* însăși, ca principiu de integrare este amenințată, și o dată cu ea opera de artă, ca totalitate și unitate. Dacă ideile suprarealiștilor sînt, uneori, interesante, opera lor poetică e „un morman inform de material susceptibil să devină poezie, să fie prelucrat“ [23]. Ba chiar respingînd „poemul organizat“, metoda scrierii automatice nu poate duce la un asemenea poem, suprarealistul — în pofida

[19] *Id., ibid.*
[20] *Id.*, p. 141.
[21] *Id., ibid.*
[22] *Id.*, p. 183.
[23] *Id.*, p. 182.

ideilor sale aparent sistematice despre artă — respinge orice artă poetică.

Or, nimic mai contrar ideii de artă — în spirit philippidian — decît informul, haoticul. „Antimodernismul" poetului rezidă în împotrivirea filosofic-estetică, şi chiar etică, la orice disoluţie. Chiar şi în antitradiţionalismul Avangardei ceea ce îl supără nu este atingerea unor tabuuri, ci dizolvarea, ruptura continuităţii. Dacă recunoaşte un merit suprarealismului, acesta este de a fi luptat pentru autonomia poeticului şi, mai ales, de a fi evidenţiat valoarea inconştientului şi a visului în creaţia poetică, precum şi de a fi reabilitat miraculosul. Toate acestea rămîn însă deşarte pe planul creaţiei lirice, atît timp cît o *voinţă de organizare* poematică nu se manifestă. Arta poetică a lui Philippide — cum vom vedea — admite o serie din tezele suprarealiste. Poate în întregul ei poetica suprarealistă ar fi fost absolvită în ochii săi de păcate, dacă ea ar fi admis frîna organizatoare care permite dicteului provenind din inconştient să devină inteligibil, transmisibil. Criticînd Avangarda, poetul peregrinărilor în labirint îşi apără propria artă poetică, aceea a *viziunii lucide* şi *organizatoare*. Numai printr-o elaborare, o organizare bine concertată, „visul difuz s-adună în poem" [24]. Într-una din „consideraţiile confortabile" (datată 1966), el se referă la „principiul construcţiei" care e din ce în ce mai puţin aplicat în literatură şi artă. Şi adaugă : „Arta literară, fără acest principiu, nu mai are nici un sprijin, piere, nu mai poate exista. Cu ce este întocmită ? Cu nimic — cu curgerea fără sfîrşit" [25].

Trebuie să recunoaştem natura *clasicistă* a rezistenţei lui Philippide faţă de acea manifestare — îndeosebi agresivă — a „modernismului". Ordinea, organizarea, fundarea într-o natură totală şi unitară implică o credinţă în perenitatea unor categorii, a unor structuri. De aici poetul-eseist deduce o perenitate a marilor teme ale literaturii. Cu toate deosebirile, îl apropiem pe Philippide de un Eliot şi de un Claudel (pentru care ştim că nutreşte simpatia înţelegătoare a congenialului). Ca şi T. S. Eliot, el consideră literatura drept un vast corp, în care tradiţiile se îmbogăţesc înaintînd.

[24] *Id.*, p. 185.
[25] *Id.*, p. 346.

Dacă nu ai tradiții (precum unii avangardiști), trebuie să ți le inventezi. Dacă le ai, trebuie să le meriți. Omul se *întoarce* iarăși și iarăși spre sursa care e mereu amenințată cu secarea, *revine* la propriile sale izvoare. Nu printr-o inertă *moștenire*, ci prin *tradiție*, cucerită metodic asupra trecutului. Dar ce e tradiția? Este „...un ansamblu, mai mult sau mai puțin orînduit, de obișnuințe, de maniere, de deprinderi și, în același timp, un mănunchi de opere exemplare prin construcția lor durabilă, așadar un tezaur de valori clasice" [26]. Cei doi poeți de al căror nume l-am apropiat pe acela al lui Philippide ar fi iscălit această definiție. Fără să fie „tradiționaliști", în sensul consacrat de istoriografia noastră literară, fără să fie adepții unui neoclasicism oarecare, acești poeți-critici au vocația statorniciei într-un secol care a făcut din infidelitate o virtute. Ei prețuiesc *valorile clasice* avînd conștiința irepetabilului, dar și a continuității. Clasicitatea nu trebuie imitată, repetată, ea e perenă. „Felul în care tradiția se face simțită — afirmă Philippide — nu este acela al imitației unor modele, ci continuarea în forme întotdeauna susceptibile de înnoire a acelui fond spiritual de care am vorbit. Acest fond spiritual formează ceea ce este comun, nu numai la un moment dat, ci de-a lungul unei mari perioade de timp, tuturor scriitorilor unei literaturi" [27].

„Antimodernistul" Philippide este totodată „antitradiționalist" (dacă înțelegem acești termeni în sensul opoziției consacrate la noi între cele două războaie). Căci, iată-l pe criticul acerb al suprarealismului atacînd cu aceeași vehemență „ortodoxismul" *Gîndirii*, ca și „ciobănismul mistic" al lui Blaga (cf. text. *Avem o tradiție literară?* — iulie 1936). Tradiționaliștii, ca și partizanii unui „specific" exclusivist, se arată adepții unui „culbecism național" [28], eronat în perspectiva teoretică și dăunător în practică. Departe de a fi autarhice, închise între frontierele de netrecut ale specificității lor, literaturile comunică, fiind înrudite între ele. Împrumuturi care corespund unei descoperiri a propriei substanțe *înrudite* cu aceea a modelului. Pentru Al. Philippide, literatura n-a intrat doar în timpurile moderne (conform

[26] Al. Philippide, *Considerații confortabile*, vol. II, *ed. cit.*, p. 9.
[27] *Id., ibid.*
[28] Al. Philippide, *Considerații confortabile*, vol. I, ed. cit., p. 97.

celebrei declarații a lui Goethe) într-o eră nouă a universalității, ea a fost întotdeauna esențial universală. Partizan al unei organicități funciare a artei, el nu poate suporta separările arbitrare într-un organism care este o totalitate și o unitate inseparabilă. „Moderniști" și „tradiționaliști" *à outrance* vor să spargă această ordine firească. Repulsia lui Philippide față de unii ca și față de alții e egală. Puși în talgerele balanței critice, ei cîntăresc la fel : o greutate negativă.

Tot sub semnul balanței se află disputa, pe care Al. Philippide o reia adeseori, aceea între clasicism și romantism. Balanța înclină, însă, de astă dată, net în favoarea uneia din cantitățile cîntărite. Cu insistența unei obsesii, eseistul revine asupra unei teme privilegiate, aceea a condiției romantismului. „Orizontul romantic" (subtitlu semnificativ al volumului de studii și eseuri *Puncte cardinale europene*, 1973), mai curînd decît zarea clasică, alcătuiește fundalul familiar al demersurilor sale critice, fundal oarecum congener cu spiritul însuși al poetului în zonele sale abisale. Zone obscure, anevoie de deslușit. Dar un fapt este cert : conștiința critică a liricului este magnetizată de un pol al romanticii. Vocație ? Afinitate electivă ? Preferință marcată a spiritului, sau expresie a unei naturi profunde ? Ceva din toate acestea. Dar dacă nu putem vorbi, decît riscînd o inducție prea vag întemeiată, despre „firea" romantică a poetului Philippide, ne putem îngădui să constatăm că eseistul, ca și traducătorul Philippide, revenind iarăși și iarăși pe meleagurile vădit preferate ale romanticii, ca la o matcă spirituală, își caută parcă *mumele* subterane ale creației sale. Căci numai astfel putem tălmăci acea teză asupra căreia revine adeseori, a înscrierii romantismului în adîncurile *firii* umane. Teza succint formulată — „te naști romantic, poți deveni clasic" — desparte net acești poli opuși ai creației artistice. Romantismul este, în mod esențial, *natură*, clasicismul este *cultură*.

Idee funciar romantică sau, istoric vorbind, neoromantică. Ea poate fi apropiată de concepțiile unor gînditori, îndeosebi al *Geisteswissenschaft*-ului german, de sorginte romantică. Astfel, Ludwig Klages, în *Geist als Widersacher der Seele*, (operă mult discutată în epocă, la noi îndeosebi de Lucian Blaga), opunea „sufletul" — entitate vitalist-naturalistă — „spiritului" — entitate rațional-constructivă. „Sufle-

tul" este eminamente romantic, el aparţine sferei naturale, „spiritul" e clasic, el determină universul artificial, al convenţiilor culturii. Opoziţie arbitrară, desigur, foarte discutabilă în implicaţiile ei de filosofie a culturii. Distincţia la care procedează Al. Philippide este mai puţin ambiţioasă. Ea vizează statutul divers al creaţiei poetice după cum aceasta se subsumează unui mod de interpretare a realităţii sau altuia.

Spre deosebire de clasicism, romantismul este un asemenea mod de interpretare, întrucît rezidă într-un mod de a simţi. Acel „te naşti romantic" al eseistului leagă romantica de o structură psihică dată, de natura umană. În eseul *Împrietenirea cu clasicii*, procedînd la un distinguo între clasicism şi romantism, Al. Philippide refuză clişeul critic după care ar exista „firi" clasice (echilibrate, armonioase, limpezi etc.) şi „firi romantice" (caracterizate prin dezechilibru, dizarmonie, incertitudine etc.). Calmul şi zbuciumul (sau distincţia goetheană : „numesc clasic ce e sănătos, romantic ce e bolnav") nu sînt definitorii pentru aceste poziţii aparent antinomice ale spiritului creator. Numai romantismul aparţine „firii" ce nu se poate dobîndi prin educaţie, ce nu este un fruct al formaţiei spirituale, al înrîuririi mediului, fiind, întrucîtva, congenital. Astfel, romantismul, ca modalitate particulară a sensibilităţii, este un mod de existenţă, ţine de conformaţia spirituală, de dezvoltarea psihică sau, mai exact, de o anumită orientare psihică. El nu se opune, ca atare, clasicismului, acesta din urmă neavînd originea într-un dat al firii, ci într-o proiecţie axiologică-culturală. În schimb, este într-o poziţie antagonică cu realismul, altă modalitate existenţială, altă perspectivă asupra realului. Căci, dacă clasicismul nu este antinomicul romantismului, în schimb acesta poate fi opus realismului.

Mai înainte de a denumi un curent literar, romantismul se defineşte ca o umoare, ca un ultim refugiu al naturii în străfundurile unei conştiinţe autoreflectante. Este interesantă opunerea romanticului, ca tip al sensibilităţii, clasicului, ca tip de cultură. Dar iată, atributele definitorii ale romanticului în opoziţie cu realistul, constituind un adevărat cuplu antinomic : „Romanticul este înclinat către vis, către interpretare subiectivă, către fantezie, realistul către observaţia exactă, către oglindirea realităţii, extrăgînd din realitate ce e caracteristic şi esenţial şi nu reproducînd de-a valma reali-

tatea, ceea ce constituie un mod de a vedea plat și superficial"[29]. Așadar, Al. Philippide schițează ceea ce un Gustav René Hocke (care a propus în lucrările sale o bipolaritate spirituală a *clasicului* și a *manierei*) ar fi numit o *geistesgeschichliche Speläologie*. Putem remarca, de altfel, că termenii prin care exploratorul asiduu al manierismului determină alternativa clasic-manierist, în care vede bipolaritatea permanențelor spiritului european, se potrivesc într-o oarecare măsură cu caracterele esențiale ale realismului și romantismului în perspectiva philippidiană. Două moduri de „viață sufletească" sau două „sensuri ale sufletului omenesc", acela al „adîncirii pe calea visului și al contemplației în lumea dinăuntru" și acela al „avîntului către lumea exterioară" (determinări ce revin în textul *Romantismul permanent*, sînt reluate în eseul *Novalis și drumul înăuntru*, corespund celor două forme fundamentale ale creației artistice, în viziunea lui Hocke : *mimesis* și *phantasia*.

Al. Philippide este conștient că antinomia realism-romantism nu este absolută, că opera de artă nu rezultă niciodată exclusiv dintr-un act de întoarcere introvertită asupra unui „vis" lăuntric, ori de reflectare a realului printr-un act extravertit de observație. E adevărat că, pe urmele tipologiei psihologice propuse de C. G. Jung, cele două tipuri de artiști — romantici și realiști — pe care le preconizează poetul-eseist reprezintă formele extreme de convertire a realității trăite în artă. Dar există, firește, forme intermediare și chiar forme hibride. Extremele, nu o dată, se ating. „Reflectarea realității în opera de artă se poate perfect îmbina cu visul".[30] Astfel, dacă putem vorbi despre o „fire romantică", aceasta rezidă mai curînd într-o atracție, ca și într-o tendință. Romanticul e atras de propriile sale abisuri sufletești, dar în „casa cu multe tainițe a sufletului său, el se întoarce încărcat cu imaginile și cu impresiile pe care le-a cules din călătoriile lui prin lumea exterioară"[31]. Mari călători, aventurieri în mai multe sensuri, romanticii nu disprețuiesc lumea realiilor ; pentru ei, pitoresc dobîndește o valoare estetică ; natura se cere contemplată înainte de a fi interiorizată. Dar tendința

[29] Al. Philippide, *Scriitorul și arta lui*, ed. cit., p. 22—23.
[30] *Id.*, p. 23.
[31] Al. Philippide, *Puncte cardinale europene*, ed. cit, p. 136.

dominantă a romanticului este aceea a întoarcerii în sine, a revenirii din exilul vieții cotidiene în spațiul ermetic al sinelui lăuntric. Lumea exterioară nu este abolită. Romanticul își extrage dintr-însa imaginile, impresiile, primește de la ea incitații. Dar toate acestea sînt investite cu o valoare artistică doar printr-un proces de distilare. Philippide cunoaște prea bine retortele acestui alambic, al acestor „laboratoare" — cum le numește el. Elaborarea tipic romantică nu este, însă, o simplă eliberare a unor materii impure de scoriile lor. Introduse în sfera lăuntrică, datele trăirilor trec printr-o mutație, își schimbă natura, își sporesc înțelesurile. Aceste sensuri noi purced din constituția spirituală a romanticului care posedă, în concepția lui Philippide, o forță demiurgică. Aici atingem nodul existențial al condiției romantice. Asistăm la o răsturnare în economia interioară a artistului, la o modificare interioară radicală a viziunii comune. Romanticul nu refulează lumea, dar o subsumează ideii sale despre lume. „Ideea lui despre lume i se pare cel puțin tot atît de importantă ca lumea însăși. Felul în care el vede viața este pentru el adevărata viață" [32]. Astfel, eseistul caracterizează romantismul prin primatul ideii asupra realului. Teză ce nu atașează decît aparent romantica de un neoplatonism oarecare. Prin această teză, poziția caracteristic-romantică este aceea a unui solipsism idealist. Rareori poetul, prea puțin înclinat spre spovedanii, al *Monologului în Babilon* a fost mai aproape de o definire teoretic-speculativă a propriei sale *forma mentis*, decît în următoarea încercare de a aproxima esența condiției romantice: „Esența lumii exterioare îl interesează mai cu seamă în măsura în care îl ajută să adîncească și să explice — prin comparații, prin contrast, prin opoziție a contrariilor — esența propriei sale ființe, și el mai ales pentru adîncirea și pentru cunoașterea acestei ființe gîndește, visează, scrie, creează poezie și artă" [33]. Textul este întrucîtva o *apologia pro vita sua*, chiar dacă Philippide nu vorbește nicidecum despre sine, despre nevoia de a se întoarce mereu în el însuși, de a aproxima esența propriei sale ființe. Atitudinea solipsistă este singura care îi convine celui retras în „culbecul personalității" sale. Chiar dacă tendința spre

[32] *Id.*, p. 136—137.
[33] *Id.*, p. 137.

aprofundarea şi explicitarea esenţei propriei fiinţe nu este definitorie pentru *firea romantică* în măsura în care o presupune eseistul nostru, alegerea acestei note caracteristice e simptomatică pentru cel care a săvîrşit alegerea. Romantismul face parte dintre acele concepte din sfera cărora extragi aproape exclusiv doar ceea ce ai introdus în el.

Evident, nu există „romantic" sau „realist" în stare pură. Primul nu poate refuza lumea exterioară ; cel din urmă nu se poate lipsi de adîncirea în lumea dinăuntru. Separîndu-i (ca şi pe medievalii „activi" şi „contemplativi") pe baza criteriului activităţii, descoperim, cu uimire, că : „o fire complet realistă nu poate produce poezie pentru că drumurile visului, care duc spre lumea dinăuntru, nu-i sînt decît foarte puţin deschise, mai bine spus, pentru că alcătuirea ei n-o îndeamnă să cerceteze aceste drumuri" [34]. O asemenea fire antipoetică aparţine doar celor lipsiţi de orice trăire nostalgică, celor înclinaţi spre observaţie, ştiinţă, acţiune. În schimb, poezia implicînd, pentru Al. Philippide, în mod necesar, introversiunea, deducţia logică este că : „un artist este întotdeauna mai mult sau mai puţin romantic *în momentul creaţiei*" [35]. Corolar destul de bizar, dar explicabil prin identificarea itinerariului poetic cu „drumul înlăuntru" pe care poetul-eseist îl descrie vorbind despre Novalis [36]. Acesta a pus, de altfel, temeiul acelei concepţii, privind romantica, pe care o va reprezenta Philippide. Poetul *Imnurilor către noapte* descrie poeţii romantici ca pe nişte oameni a căror „lume e sufletul lor", a căror viaţă e o lentă alcătuire de forţe interioare, o calmă posesie a acestor puteri. Ciudată definiţie în care turbulenţa, acel vîrtej patetic pe care îndeobşte şi-l atribuie tocmai poeţii romantici este subliniată, suspendată, înlocuită prin calmul contemplativ al unei adevărate uniuni cu obiectul contemplaţiei. Nici un misticism în viziunea aceasta poetică, în această cale lăuntrică pe care o atribuie Philippide poetului romantic (şi nu numai lui, ci oricărui poet adevărat) şi pe care în ultimă instanţă şi-o atribuie sieşi.

Propensiunea romantică a lui Al. Philippide se mai alimentează dintr-o zonă privilegiată a meditaţiilor sale, din

[34] *Id., ibid.*
[35] *Id., ibid.*
[36] *Id.*, p. 136 u.

sfera visului. Poate cea mai pregnantă definiție a romanticului pe care ne-o oferă (chiar dacă nu acoperă întreg universul interior al condiției) este aceasta : „Romanticul este un om pentru care visul există și ca o adîncă, gravă și fecundă realitate“ [37]. Poetul atît de frecventelor proiecții onirice, vizionarul care-și construiește visul fără să se lase sedus de tentațiile lui, cel care descrie evadarea pe alte tărîmuri, rezervîndu-și dreptul și forțele necesare *întoarcerii*, observă cu simpatie dominanta onirică a romantismului. Dar, semnificativ, el nu consideră fluxul viselor drept un abandon la forțele tenebroase. Remarcă lucida utilizare a viselor la marii romantici. Îi vede observîndu-se, cercetîndu-se, notîndu-și experiențele. Desigur, căile acestor explorări sînt diferite, după cum felurite sînt modalitățile exprimării lor : visul lui Novalis e „cerebral“, al lui Brentano e „mistic și melodios“, al lui Eichendorff e „amestecat cu sentimentul singurătății în mijlocul naturii și cu poezia pădurii“, al lui Hölderlin „așezat într-o Eladă ireală“ [38]. Altele, în sfîrșit, sînt formele artistice ale visului la Gérard de Nerval, Poe sau Eminescu. Romanticii sînt, mai presus de orice, oameni ai visului.

Ce semnificație are acest onirism ? Comentator entuziast al lucrării lui Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, Al. Philippide este dispus să vadă în atitudinea de vis a romanticilor cheia unei definiri a spiritului romantic. Dar care poate fi cheia originară a apetenței onirice (pe care lucrarea lui Béguin nu o oferă) ? Poetul „exilat în absolut“ nu putea să dea un alt răspuns acestei întrebări decît acesta : „Dragostea de vis este pentru un romantic un mod al tendinței spre absolut, către o inaccesibilă sinteză a lumii spirituale și materiale“ [39]. Nicăieri, în circumscrierea „firii“ romantice, nu făcuse Philippide o aluzie la această aspirație spre absolut. Dar, pentru conștiința sa lirică, visul este — cum am văzut — singura transcendere pe care și-o îngăduie, pe care o socotește îngăduită, unicul mod de a face să coincidă contrariile, de a pacifica antagonismele, de a

[37] Al. Philippide, *Scriitorul și arta lui*, *ed. cit.*, p. 34.
[38] Al. Philippide, *Puncte cardinale europene*, *ed. cit.*, p. 151—152.
[39] Al. Philippide, *Considerații confortabile*, vol. I, *ed. cit.*, p. 146.

atinge absolutul. „Inaccesibilă sinteză" a celor materiale şi spirituale, sinteză iluzorie, dar iluzie delectabilă. Visul este pentru Philippide arhetipul însuşi înscris în natura umană, al artei. Vom înţelege aceasta, ca şi unele aspecte ale poeticii sale, dacă vom apropia în meditaţia noastră, făcîndu-le să coincidă, cele două afirmaţii ale sale, referitoare la romantism şi vis : orice artist în momentul creaţiei este un romantic iar romanticul este un om pentru care, în virtutea „firii" sale, visul — ca aspiraţie spre absolut — *există*.

Dar, Philippide ştie că nu toţi romanticii dispun de acea dispoziţie esenţială, de aceea „fire" specifică. El distinge, de aceea, între cei „de expresie" (de pildă, Byron), patetici, grandilocvenţi, abuzînd de o anume retorică, exersînd o mistificare specifică, şi cei „de fond" (Novalis, Tieck, Fr. Schlegel, Coleridge, Poe, Nerval, Eminescu) la care este evidentă prezenţa unei structuri specifice. Ca orice tentativă tipologică, şi aceasta suferă, firește, de viciul distincţiei arbitrare care separă şi opune inseparabilul. O preferinţă foarte clară apare în ipostazierea romanticii germane (la care se adaugă cazurile excepţionale ale lui Gérard de Nerval ori Poe) ca reprezentînd un *romantism fundamental*. Philippide este, însă, prea lucid pentru ca, în pofida atracţiei vădite, să nu observe trăsăturile mai puţin „fundamentale", dar nu mai puţin caracteristice, ale romanticii germane. Dacă romantismul francez rămîne, pentru el, marcat prin reminiscenţe indelebile ale clasicismului, dacă îl vede mai mult formal, superficial, frondeur, dar luminos (caractere, ar fi zis un Carus, ale „sufletului diurn"), cel german stă, am putea spune, sub semnul „sufletului nocturn". Totuşi, eseistul relevă mai puţin atributele sensibilităţii profunde, abisalul în spiritul romantic german, cît vocaţia sa pentru speculaţia filosofică, valorile teoretice pe care le conţin, printre altele, „fragmentele" lui Novalis sau Friedrich Schlegel. Într-un articol din august 1936 (*Tradiţie clasică şi tradiţie naţională*), exprimînd probabil aversiunea faţă de ideologiile de dreapta ale epocii (în acelaşi articol se combate „culbecismul naţional", „protecţionismul cultural extrem"), găsim chiar o critică, în acest sens, a romantismului german, considerat „ideolog, în bună măsură reacţionar, naţionalist şi crepuscu-

lar“ [40]. Deci adeziunea poetului la această romantică nu este absolută. De altfel, Philippide nu acceptă nici acea preponderență a afectivității față de rațiune, pe care o atribuie, ca o trăsătură caracteristică, tuturor romantismelor. În fond, conștiința critică a poetului nu se lasă fără rezerve sedusă de vocile din adîncuri ale romanticii.

Dacă totuși există în ideologia romantismului german teze pe care Philippide se arată dispus să și le asume, acestea apar în „fragmentele“ mult admirate de el, ale lui Novalis și Friedrich Schlegel. Studiile pe care le dedică acestora (*Novalis și drumul înăuntru* și, îndeosebi *Metamorfozele lui Friedrich Schlegel*), cu tot caracterul lor calm exploziv, trădează participarea eseistului. Căci ceea ce îl fascinează în poetica romantică, așa cum este ea programată de Friedrich Schlegel, ține de identificarea acesteia cu o *„progressive Universalpoesie“*. Textul citat și tradus de Philippide, dintr-un „fragment“ publicat în *Athenaeum*, I, 1798, începe astfel: „Poezia romantică este o progresivă poezie universală. Menirea ei nu este numai să unească din nou toate soiurile de poezie, care sînt separate, ci să pună în contact poezia cu filosofia și cu retorica. Ea de asemenea vrea, și trebuie, cînd să amestece, cînd să contopească poezie și proză, generalitate și critică, poezie artistică și poezie naturală, să facă vie și sociabilă poezia, poetică viața și societatea, să poetizeze istețimea *«den Witz»* iar formele artei să le umple și să le satureze cu material de cultură curat și de tot felul și să le însuflețească cu vibrațiile umorului“ [41]. Determinările poeziei romantice continuă în textul lui Schlegel, care devine astfel un fel de apologie a unei poezii „progresive, universale“, expresie plenară a unei *stări de poezie*. Citatul e semnificativ mai puțin pentru poezia însăși pe care o practică poetul nostru (chiar dacă acesta încearcă să unească „toate soiurile de poezie“, să asocieze lirica „artistică“ cu cea „naturală“), cît pentru viziunea sa asupra destinelor necesare ale poeziei. Poezia este romantică în același timp, în actul creației și în finalitatea ei — cel puțin în aceea a poeziei moderne. Ea nu reprezintă doar o epocă, ci o modalitate

[40] *Id.*, p. 97.
[41] Citate în *Puncte cardinale europene*, ed. cit., p. 73—74.

poetică esențială. Înscrisă într-o *dispoziție a naturii umane*, durează atît timp cît acea dispoziție e predominantă. Or, nici chiar atunci cînd aceasta devine recesivă, ea nu dispare. O latență, o virtualitate romantică există dintotdeauna și va exista mereu în umanitate. „Romantismul n-a fost fondat, nici inventat, nici propagat. El a existat, fundamental, în sufletul omenesc din toate timpurile". [42] Perenitatea aceasta nu se referă doar la aceea a unei poezii, ci, la aceea a unor raporturi de conștiință și a expresiei lor. Philippide trece dincolo chiar de generoasa viziune a lui Friedrich Schlegel. Romantismul nu va face doar poetică viața. Viața însăși este romantică într-o superioară ipostază a ei, în reflectarea și expresia vieții sufletești. Acesta este sensul metafizic pe care-l dobîndește termenul în reflecțiile poetului nostru. Sens clar formulat într-un text ca acesta: „Romantismul, departe de a fi un curent literar trecător, este dimpotrivă un mod permanent de viață sufletească, capabil mereu de înnoire creatoare, atît în ce privește explorarea mișcărilor sufletului cît și în ce privește expresia" [43].

Dintre cele două ipostaze ale romantismului pe care le recunoaște Philippide, — aceea a curentului literar și aceea a dispoziției psihice —, el îi acordă, așadar, acesteia din urmă o atenție precumpănitoare. Curentul literar este subsecvent modului de existență romantic. Dar nu numai faptul că mișcarea este un derivat, un fenomen de cultură care purcede dintr-un fapt originar, de „natură", îl face pe poetul eseist să îi acorde doar o însemnătate secundară. Era firesc ca accentul să cadă, în speculațiile acestui spirit funciarmente liric, asupra dispoziției firești. Căci, predispoziție sufletească sau conformație psihică, constituție a „firii" sau sens al spiritului uman, apetență spre lumea dinăuntru pe calea visului, sau a contemplației, romantismul tinde în perspectiva sa să se identifice cu poeticul. Convingere legitimă a poetului care, în peregrinările sale critice, nu caută decît o justificare a condiției și a artei sale. Este firesc, așadar, ca el să manifeste pentru avatarurile romantismului-curent literar mult mai puțin interes. Adoptînd o teză, a „romantis-

[42] Al. Philippide, *Studii și portrete literare*, Ed. pt. literatură, București, 1963, p. 37.
[43] *Id., ibid.*

mului permanent", Al. Philippide — deloc istoric literar — încearcă să demonstreze că romantica n-a încetat niciodată, că a continuat să trăiască sub alte nume, chiar după moartea marilor protagoniști ai mișcării. De la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și pînă în zilele noastre ar exista, deci, un romantism ce renaște mereu din propria-i cenușă. Nu numai predispoziția romantică (în care, ca într-un dat al „firii", ar trebui să vedem o constantă a spiritului uman), ci și existența unor virtualități romantice, a unui „romantism latent" explică perenitatea mișcării.

Există astfel, un romantism *avant la lettre*. Cu un gust delicat pentru simptomaticele manifestări ale unei sensibilități preromantice, Philippide citează texte aparținînd unor *poetae minores* ai secolului al XVII-lea : Tristan L'Hermite, Saint-Amant, Théophile de Viau, poeți ai barocului — cum am început să-i numim de curînd — care anunță romantica, fie și numai prin rebeliunea împotriva tiraniei regulilor.

De asemenea, există un postromantism ce nu mai are sfîrșit. Philippide numește cîțiva *Spätromantiker* și *Nachromantiker* germani (Rückert, Grabbe, Immermann), dar, cu adevărat, în posteritatea romantismului el înscrie mai curînd simbolismul și expresionismul. Simbolismul este privit ca o varietate a romantismului, o fecundare tîrzie, prin elemente de vis care provin din romantica germană, a romantismului francez. Se remarcă, de altfel, că unii dintre cei mai de seamă poeți ai simbolismului sînt flamanzi, intermediari între poezia franceză și germană. Simbolismul a dat, astfel, romantismului o vigoare nouă. Să nu uităm că, pentru Philippide, Baudelaire este „romantic în esență", că Rilke e „romantic prin fire și vocație" [44]. De asemenea, prerafaelismul englez e o mișcare artistică „de structură romantică" [45], ca și expresionismul german. Cu atît mai evidentă este nașterea literaturii române moderne în plin romantism. Această origine, ca și lipsa unei școli clasice, au însemnat literatura română, au determinat o anumită orientare a destinelor ei. „Sîntem poate unica literatură în Europa care nu și-a făcut stagiul clasic și a țîșnit deodată în plin romantism.

[44] Al. Philippide. *Scriitorul și arta lui*, ed. cit., p. 349—350.
[45] *Id., ibid.*

La noi romantismul n-a fost o reacție, ci un botez inițial"[46]. Născută într-o perioadă de revoluționare a tiparelor literar-artistice, „epoca înnoirii romantice", literatura română poartă stigmele originilor sale, vădindu-le în ritmul dezvoltării ei, într-o nevoie înfrigurată „de a exista", de a se manifesta. Gustul pentru literatura populară al romantismului se întîlnește cu renașterea conștiinței literare naționale în perioada de înflorire romantică. Într-un sens, apărarea romantismului la care procedează, în numeroase texte Al. Philippide (are chiar un articol, *În apărarea romantismului*, publicat în mai 1937), devine o reamintire a unor tradiții, o reîntoarcere la anumite surse.

Apărarea aceasta implică, deopotrivă, dragoste și admirație, fervoare și luciditate, chiar dacă însuși articolul apologetic se deschide prin fraza: „Dragostea și admirația nu merg întotdeauna împreună"[47]. Apărare a unui fidel care ține însă, din cînd în cînd cel puțin, să se delimiteze de obiectul cultului său. Căci fidelitatea nu merge pînă la adulație. Philippide cunoaște „păcatele" romantismului: invazia pitorescului în literatură, coruperea sa prea ușoară, transformarea dintr-o mișcare spirituală într-un manierism literar, degradarea sa în manifestări de o vană exaltare, de un vag sentimentalism. „Pitorescul" este principalul cap de acuzare. Cu toate că, în marele studiu, *Sentimentul naturii și expresia lui literară*, un paragraf important este dedicat noilor raporturi pe care romanticii le descoperă între psihicul uman și diverse aspecte ale naturii, pe care o umanizează printr-o răspîndire a eului în natură, ca și prin captarea naturii în conștiința profundă, totuși, literar, sentimentul romantic al naturii face loc pitorescului, „descripției pentru descripție"[48]. Or, pe urmele romanticilor, mai ales ale celor francezi, scriitorii moderni, cu rare excepții (un Dostoievski, un Anatole France, un Gide) n-au scăpat de „tirania pitorescului"[49]. Unul din locurile-cheie ale criticului Philippide, loc semnificativ pentru poetica sa, este acela al dublei învinuiri pe care o aduce romantismului de a fi dat naștere la

---

[46] Al. Philippide, *Considerații confortabile*, vol. I, ed. cit., p. 101.
[47] *Id.*, p. 135.
[48] Al. Philippide, *Considerații confortabile*, vol, II, ed. cit., p. 97.
[49] *Id., ibid.*

două vicii estetice : metaforismul şi abuzul de pitoresc (cf. articolele : *Metaforismul, boală modernă,* şi *Pitorescul şi primejdia lui*). În polemica sa împotriva acestor „boli moderne", el le asociază, indicînd — ingenioasă şi profundă observaţie estetică — înrudirea lor originară. Cultivarea imaginii, de dragul imaginii, ca şi a descrierii pentru descriere, căutarea imaginii rare, a metaforei surprinzătoare, ca şi a pitorescului unei naturi descrisă metaforic sînt antipoetice.

Este întotdeauna revelator pentru poetica unui scriitor în ce anume forme sau modalităţi literare vede el configurarea unei *antipoezii.* Ceea ce pentru Ion Barbu era „poezia leneşe", cu toate subsecţiunile ei, e pentru Al. Philippide această conjuncţie a metaforismului (sau imagismului) cu pitorescul. Romantismul francez e nu o dată acuzat de a fi abuzat de metafore, de imagini căutate, şi de a fi lansat „moda" pitorescului. Desigur, pitorescul nu înseamnă neapărat metaforism excesiv. Dar el reprezintă o excitare maladivă a fanteziei. Viciul capital urmărit de Philippide rezidă în substituirea ideaţiei poetice prin imagistică. Aceasta nu înseamnă că gîndirea în imagini este condamnabilă. Dimpotrivă. „Poetul este în chip firesc dispus să gîndească în imagini".[50] Spre deosebire de proza care, discursivă prin natură, atunci cînd proliferează în ea imaginile, suferă de o tumefiere morbidă („Cînd e vorba de descripţii şi de imagini, la un roman formula ar trebui să fie : mai bine mai puţin decît prea mult"[51]), în poezie metafora ţine de structură. Şi totuşi, metaforismul modern, „furtuna imagistică" ce s-a dezlănţuit, prin 1920, imagismul care în literatura română interbelică a devenit o obsesie, constituie, pentru Philippide, simptome ale corupţiei lirismului. Se pare că pentru înnoirea expresiei a fost nevoie, un timp, de o proliferare mai abundentă a imaginilor. Dar : „Astăzi (textul e din noiembrie 1934) acest imagism tinde să înlocuiască însăşi gîndirea poetică, şi acest lucru nu mai este necesar, este chiar stricător pentru poezie"[52]. Text revelator, în simplitatea lui, pentru poetica aceluia care a fost, pe toate tonurile, acuzat sau elogiat pentru abundenţa imaginilor sale,

[50] *Id. ibid.*
[51] *Id.*, p. 99.
[52] *Id.*, p. 98.